# ИСКУССТВО КИНО

9
1967

На киностудии «Мосфильм» снимается картина
«ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»
по мотивам романа И. Ильфа и Е. Петрова.
Сценарий и постановка М. Швейцера. Оператор С. Полуянов
В роли Остапа Бендера — С. Юрский

СОДЕРЖАНИЕ



*На первой странице обложки — актриса Тху Хиен в фильме «Нгуэн Ван Чой» (ДРВ)*

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Журнал основан в 1931 году

9

1967

# Премии Московского кинофестиваля

Жюри конкурса полнометражных художественных фильмов V Международного кинофестиваля в Москве присудило следующие призы:

Большой приз — ex aequo — советскому фильму «ЖУРНАЛИСТ» и венгерскому фильму «ОТЕЦ».

Золотой приз — специальную премию жюри — фильму «ОТКЛОНЕНИЕ» (Болгария).

Золотой приз — за лучшее произведение страны, в которой начинает развиваться национальная кинематография,— фильму «В СЕЛЬВЕ НЕТ ЗВЕЗД» (Перу).

Серебряный приз — специальную премию жюри — фильму «РОМАНС ДЛЯ КОРНЕТА» (Чехословакия).

Приз за лучшее исполнение мужской роли — актеру ПОЛУ СКОФИЛДУ (фильм «Человек для всякой поры», Великобритания).

Приз за лучшее исполнение женской роли — ex aequo — актрисе СЭНДИ ДЕННИС (фильм «Вверх по спусковой лестнице», США) и актрисе ГРЮНЕТ МОЛЬВИГ (фильм «Принцесса», Швеция).

Серебряный приз — фильму «ВЕСТЕРПЛАТТЕ» (Польша).

Серебряный приз за лучшую кинокомедию —итальянскому фильму «ОПЕРАЦИЯ «СВЯТОЙ ЯНУАРИЙ».

Серебряный приз — ex aequo — японскому фильму «БОЛЬШАЯ БЕЛАЯ БАШНЯ» и югославскому фильму «ПОДОПЕЧНЫЙ».

Жюри сочло необходимым выразить свое уважение режиссеру ФРЕДУ ЦИННЕМАНУ, который в фильме «Человек для всякой поры» еще раз подтвердил свои высокие качества художника, чье творчество неизменно проникнуто гуманизмом и защитой человеческого достоинства против насилия и угнетения.

Жюри конкурса короткометражных фильмов присудило следующие премии:

Золотой приз — ex aequo — документальным фильмам: «ПАРТИЗАНЫ КУ-КИ» (Национальный фронт освобождения Южного Вьетнама) и «У ВОРОТ ВЕТРА» (ДРВ).

Серебряный приз — документальному фильму «ГОЛОС ВОДЫ» (Нидерланды).

Серебряный приз — документальному фильму «СКАЗ ОБ ОДНОЙ РУССКОЙ МАТЕРИ» (СССР).

Серебряный приз — документальному фильму «ХАНОЙ, ВТОРНИК, 13» (Куба).

Серебряный приз — научно-популярному фильму «ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ ЗИМОРОДКА» (Великобритания).

Диплом жюри — документальному фильму «ВОЛЕЙБОЛ» (Канада).

Диплом жюри — документальному фильму «ФЕСТИВАЛЬ НАРОДНОЙ ИРЛАНДСКОЙ МУЗЫКИ» (Ирландия).

Диплом жюри — документальному фильму «МУЖЧИНЫ ИЗ СКАЛ» (Чехословакия).

●

Жюри фестиваля детских фильмов присудило награды следующим фильмам:

Золотую медаль — фильму «МАЛЕНЬКИЙ БЕГЛЕЦ» (Япония — СССР).

Серебряную медаль — фильму «ДЕТСКИЕ БОЛЕЗНИ» (Венгрия).

Серебряную медаль — фильму «ВАРЕЖКА» (СССР).

Серебряную медаль — фильму «СВИДАНИЕ НА РОЛИКАХ» (США).

Почетный диплом — фильму «ИХ ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВА» (Югославия).

Почетный диплом — фильму «ЦВЕТОК ПОВЕДЕНИЯ» (Финляндия).

Почетный диплом — фильму «ЧЕРВЕН И МЮЗАК» (Швеция).

## ПРИЗЫ И ДИПЛОМЫ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

ФИПРЕССИ (Международная федерация кинопрессы) — фильму «ОТКЛОНЕНИЕ» (Болгария). Выражая свое глубокое уважение советскому киноискусству, жюри ФИПРЕССИ присудило диплом организаторам ретроспективы на V Московском кинофестивале.

УНИАТЕК (Международная организация кинотехники) — фильму «ДНЕВНИК РАБОЧЕГО» (Финляндия).

Международная гильдия сценаристов — за лучший комедийный сценарий — фильму «БОЛЬШАЯ ПРОГУЛКА» (авторы сценария Жерар Ури, Даниэль Томсон, Марсен Жюльян, Франция).

Союз кинематографистов СССР — режиссеру и актеру ЭМИЛИО ФЕРНАНДЕСУ (Мексика); режиссеру РЕНЕ КЛЕМАНУ (Франция).

Союз писателей СССР — фильму «ВЕТЕР С ОРЕСА» (Алжир).

Союз журналистов СССР — фильмам «ЗАКОН» (Венгрия), «ХЛЕБ И РОЗЫ» (ГДР).

Советский комитет защиты мира — фильму «ОДНИМ ЧЕЛОВЕКОМ БОЛЬШЕ» (Франция); фильму «РАССВЕТ» (Тунис); фильму «ХРОМОФОБИЯ» (Бельгия).

Комитет молодежных организаций СССР — фильму «НГУЕН ВАН ЧОЙ» (ДРВ).

Академия педагогических наук совместно с Министерством просвещения СССР — фильму «МАЛЕНЬКИЙ БЕГЛЕЦ» (Япония — СССР).

Управление по туризму — фильму «ИСКУШЕНИЕ ВЕРНУТЬСЯ» (Ирак).

Журнал «Искусство кино» — киноактрисе ТХУ ХИЕН — исполнительнице главной роли в фильме «Нгуен Ван Чой» (Демократическая Республика Вьетнам); режиссерам ЯНОШУ РОЖА и ФЕРЕНЦУ КАРДОШУ (фильм «Детские болезни», Венгрия).

Журнал «Советский экран» — польской киноактрисе ПОЛЕ РАКСЕ (фильм «Зося»); французскому киноактеру БУРВИЛЮ (фильм «Большая прогулка»).

Газета «Пионерская правда» — фильму «ТАНЯ И ДВА МУШКЕТЕРА» (Чехословакия); ОЛЕГУ КОВАЧЕВУ (фильм «Рыцарь без доспехов», Болгария).

Оргкомитет кинофестиваля — киноактеру и режиссеру РАДЖУ КАПУРУ (Индия) — за активное участие в московских кинофестивалях; фильму «НАЙКА И АИСТ» (режиссер Элизабет Бостан, Румыния).

Союз обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами — фильму «НАВОДНЕНИЕ» (Монголия).

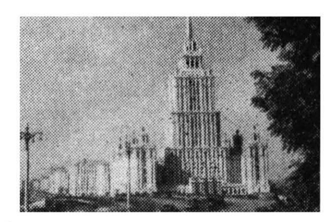
# ГОД ЗА ГОДОМ

# 1953–1954

Василий Бортников — С. Лукьянов, Авдотья — Н. Медведева
«Возвращение Василия Бортникова». «Мосфильм». Авторы сценария Г. Николаева, Е. Габрилович; режиссер-постановщик В. Пудовкин; главный оператор С. Урусевский; художники А. Фрейдин, Б. Чеботарев; композитор К. Молчанов; звукооператор В. Богданкевич. В 1953 году на Международном кинофестивале сельскохозяйственных фильмов в Риме картине присуждена премия «Золотой колос»

**«КРАСНОЙ НИТЬЮ ЧЕРЕЗ ВЕСЬ ФИЛЬМ «ВОЗВРАЩЕНИЕ ВАСИЛИЯ БОРТНИКОВА» ПРОХОДИТ ЗАМЕЧАТЕЛЬНАЯ МЫСЛЬ О ТОМ, ЧТО В КОЛЛЕКТИВЕ ЛЕГЧЕ ПРЕОДОЛЕВАЮТСЯ ЛЮБЫЕ, В ТОМ ЧИСЛЕ И ЛИЧНЫЕ, ВНУТРЕННИЕ ТРУДНОСТИ, А САМИ ЛЮДИ В ПРОЦЕССЕ ЖИЗНИ И КОЛЛЕКТИВНОГО ТРУДА СТАНОВЯТСЯ ЛУЧШЕ И ЧЕЛОВЕЧНЕЕ».**

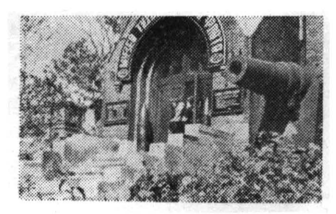
Джон Сташель. Впечатляющий фильм о жизни советских колхозников, «Дейли Уоркер», 1953



«Дворец науки». ЦСДФ. Режиссер Р. Григорьев; операторы В. Микоша, Е. Мухин, А. Щекутьев

«Повесть о нефтяниках Каспия». Бакинская студия художественных и документальных фильмов. Авторы сценария И. Осипов, И. Касумов, Р. Кармен; режиссер-оператор Р. Кармен; операторы Д. Мамедов, А. Зенякин, С. Медынский, Ф. Леонтьев; композитор Кара-Караев (фильм удостоен Ленинской премии вместе с фильмом «Покорители моря»)

Пирожков — М. Пуговкин, Тихон Прокофьев — С. Бондарчук, Ховрин — Н. Хрящиков
«Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы». «Мосфильм». Автор сценария А. Штейн; режиссер-постановщик М. Ромм; операторы А. Шеленков, И. Чен; художники А. Пархоменко, А. Вайсфельд, Л. Шенгелия; композитор А. Хачатурян; звукооператор С. Минервин



«Советское Приморье». ЦСДФ. Автор сценария А. Чаковский; режиссер И. Посельский; операторы Г. Епифанов, А. Зенякин, О. Рейзман, Я. Яцун

Лунин — В. Давыдов
«Застава в горах». «Мосфильм». Авторы сценария М. Вольпин, Н. Эрдман; режиссер-постановщик К. Юдин; оператор Т. Лебешев; художник Г. Турылев; композитор А. Спадавеккиа; звукооператор В. Лещев

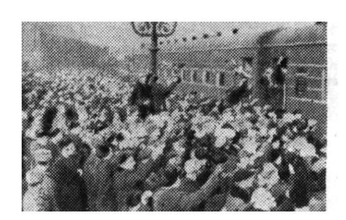
Басманов — Н. Сергеев, Илья Матвеевич — Б. Андреев, Алексей — А. Баталов
«Большая семья». «Ленфильм». Авторы сценария В. Кочетов, С. Кара; режиссер-постановщик И. Хейфиц; главный оператор С. Иванов; художники В. Волин, В. Савостин; композитор В. Пушков; звукооператор А. Шаргородский. На VIII Международном кинофестивале в Канне в 1955 году присуждена премия коллективу исполнителей за лучшее актерское исполнение

▲

**«...ЗАДАЧА ПОКАЗА В ИСКУССТВЕ НАШЕГО РАБОЧЕГО КЛАССА, СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ ПЕРЕДОВЫХ СОВЕТСКИХ ЛЮДЕЙ, МОГУЩИХ СЛУЖИТЬ ПРЕДМЕТОМ И ОБРАЗОМ ДЛЯ ПОДРАЖАНИЯ, РАЗРЕШЕНА В ФИЛЬМЕ С БОЛЬШОЙ СИЛОЙ И УБЕДИТЕЛЬНОСТЬЮ».**

Ал. Полторацкий. Творческий успех советского киноискусства, «Правда Украины» от 18 ноября 1954 года

«376 дней на дрейфующей льдине». ЦСДФ. Операторы Я. Яцун, Л. Котляренко, А. Кочетков, Н. Соловьев; монтаж режиссера М. Славинской



«Первая весна». ЦСДФ. Режиссеры И. Посельский, А. Медведкин; операторы И. Грачев, А. Зайцев, А. Зенякин, Д. Каспий, С. Коган, А. Крылов, В. Микоша, А. Соловьев, К. Шитенин

«Праздник Великой дружбы» («300-летие объединения России и Украины»). Режиссеры Ф. Киселев, А. Слесаренко. Снимали операторы Центральной и Украинской студий документальных фильмов

Рабочий момент
«Верные друзья». «Мосфильм». Авторы сценария А. Галич, К. Исаев; режиссер-постановщик М. Калатозов; оператор М. Магидсон; художник А. Пархоменко; композитор Т. Хренников, звукооператор В. Попов. На VIII Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1954 году фильму присуждена Большая премия

Цыганок — В. Горелов, Афанасий Чубук — М. Бернес, Борис Голиков — Л. Харитонов
«Школа мужества». «Мосфильм». Авторы сценария С. Розен, К. Семенов; режиссеры-постановщики В. Басов, М. Корчагин; оператор Т. Лебешев; художники Е. Куманьков, В. Щербак; композитор М. Зив; звукооператор К. Гордон. На VIII Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1954 году картине присуждена премия за лучший воспитательный фильм

**«ШКОЛА МУЖЕСТВА» СЛЕДУЕТ ВЫСОКИМ ТРАДИЦИЯМ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ, И ХОТЯ АВТОРЫ НЕ «ВВЕРНУЛИ» В ФИЛЬМ НИКАКИХ СОБЛАЗНИТЕЛЬНО - РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫХ ЗРЕЛИЩ, ЗРИТЕЛЬ ПРИМЕТ ЕЕ С БЛАГОДАРНОСТЬЮ, ИБО ОНА УМНА И УВЛЕКАТЕЛЬНА, ИБО ОНА ОБРАЩАЕТСЯ К ЛУЧШИМ ЕГО ЧУВСТВАМ».**

М. Ромм. Фильм о юности коммуниста, «Комсомольская правда» от 30 мая 1954 года

Лена — Л. Касаткина
«Укротительница тигров». «Ленфильм». Авторы сценария К. Минц, Е. Помещиков; режиссеры-постановщики А. Ивановский, Н. Кошеверова; главный оператор А. Дудко; художники А. Векслер, С. Мандель; композитор М. Вайнберг; звукооператор А. Беккер

«Герои Шипки». «Ленфильм» и «Болгарфильм». Автор сценария А. Первенцев; режиссер-постановщик С. Васильев; главный оператор М. Кириллов; художники М. Богданов, Г. Мясников, Г. Попов; композиторы Н. Крюков, Ф. Кутев; звукооператоры А. Бабий, Б. Антонов, К. Шопов. На VIII Международном кинофестивале в Канне в 1955 году фильму присуждена премия за лучшую постановку

**«ВЕЧНАЯ, НЕРУШИМАЯ ДРУЖБА СОВЕТСКОГО И БОЛГАРСКОГО НАРОДА ПРОЯВИЛАСЬ И В ЭТОМ СОДРУЖЕСТВЕ ИСКУССТВ ДВУХ СТРАН. НЕ ТОЛЬКО БОЛГАРСКИЕ АРТИСТЫ, ИСПОЛНЯЮЩИЕ РОЛИ ОПОЛЧЕНЦЕВ-ПАТРИОТОВ, НО И СОЛДАТЫ БОЛГАРСКОЙ НАРОДНОЙ АРМИИ, УЧАСТВУЮЩИЕ В МАССОВЫХ БАТАЛЬНЫХ СЦЕНАХ, ВМЕСТЕ С СОВЕТСКИМИ ХУДОЖНИКАМИ КИНО СОЗДАЛИ ФИЛЬМ «ГЕРОИ ШИПКИ».**

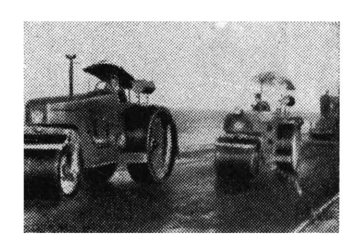
Л. Никулин. Страницы истории, «Литературная газета» от 26 февраля 1955 года

«Тревожная молодость». Киевская киностудия. Авторы сценария В. Беляев, М. Блейман; режиссеры-постановщики А. Алов, В. Наумов; главный оператор А. Пищиков; художник В. Агранов; композитор Ю. Щуровский; звукооператор А. Лупал

Псеков — Н. Гриценко, Евграф Кузьмич — М. Яншин, Чубиков — А. Грибов, Дюковский — А. Попов
«Шведская спичка». «Мосфильм». Автор сценария Н. Эрдман; режиссер-постановщик К. Юдин; операторы И. Гелейн, В. Захаров; художник Г. Турылев; композитор В. Ширинский; звукооператор С. Минервин

«Кортик». «Ленфильм». Авторы сценария А. Рыбаков, И. Гомелло; режиссеры-постановщики В. Венгеров, М. Швейцер; главный оператор В. Левитин; художники А. Рудяков, А. Федотов; композитор А. Арапов; звукооператор Л. Вальтер

# 1955



«Год спустя». ЦСДФ. Режиссер-оператор Б. Небылицкий, оператор И. Грек

Румянцев — А. Баталов
«Дело Румянцева». «Ленфильм». Авторы сценария Ю. Герман, И. Хейфиц; режиссер-постановщик И. Хейфиц; главные операторы М. Магид, Л. Сокольский; художники И. Каплан, Б. Маневич; композитор В. Пушков; звукооператор А. Шаргородский. На IX Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1956 году фильму присуждена Премия фестиваля

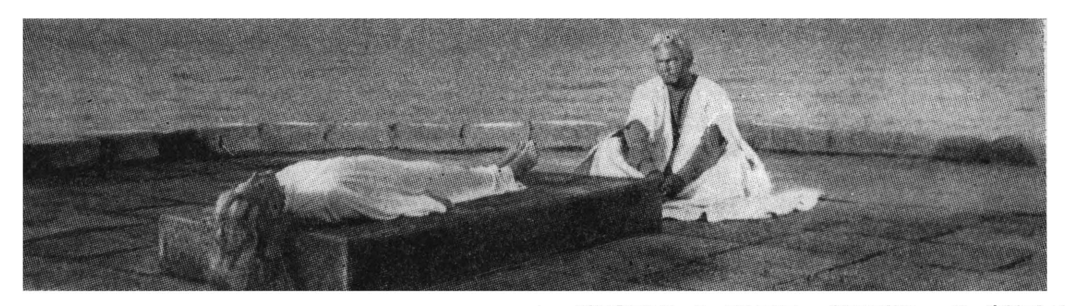
«Северный полюс-5». ЦСДФ

«Счастье трудных дорог». ЦСДФ. Режиссеры Р. Григорьев, И. Посельский; операторы Е. Ефимов, А. Зенякин, А. Кричевский

◀ «Вольница». «Мосфильм». Автор сценария Л. Трауберг (при участии Г. Рошаля); режиссер-постановщик Г. Рошаль; главный оператор Л. Косматов; художник И. Шпинель; композитор Д. Кабалевский; звукооператор С. Минервин. На IX Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1956 году присуждена премия Р. Нифонтовой за лучшее исполнение женской роли

**«СОСТОЯВШАЯСЯ НЕДАВНО НА КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ» ТВОРЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ БОЛЬШИНСТВОМ ГОЛОСОВ ПРИЗНАЛА РАБОТУ Р. НИФОНТОВОЙ В «ВОЛЬНИЦЕ» ЛУЧШИМ ИСПОЛНЕНИЕМ ЖЕНСКОЙ РОЛИ В ФИЛЬМАХ 1955 ГОДА.**

Ю. Шевкуненко. «Вольница», «Гудок» от 29 февраля 1956 года



Дездемона — И. Скобцева, Отелло — С. Бондарчук
«Отелло». «Мосфильм». Автор сценария и режиссер-постановщик С. Юткевич; главный оператор Е. Андриканис; художники А. Вайсфельд, В. Доррер, М. Карякин; композитор А. Хачатурян; звукооператор Б. Вольский. На IX Международном кинофестивале в Канне в 1956 году режиссеру фильма присужден приз «За лучшую постановку»

▲ **«СЕГОДНЯ Я ВИДЕЛ «ОТЕЛЛО», И ФИЛЬМ ПРОИЗВЕЛ НА МЕНЯ ТАКОЕ ЗАХВАТЫВАЮЩЕЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ, ЧТО Я НЕ МОГУ НЕ НАПИСАТЬ ВАМ ОБ ЭТОМ. ...ВАШ «ОТЕЛЛО»... Я СЧИТАЮ ЛУЧШЕЙ ИНТЕРПРЕТАЦИЕЙ ШЕКСПИРА. ...ПОСЛЕ ПРОСМОТРА Я БЫЛ ВЗВОЛНОВАН КАК НИКОГДА. ИСКРЕННЕ ВАШ ДЕРЕК ПРАУЗ. ЛОНДОН. БРИТАНСКИЙ КИНОИНСТИТУТ».**

Из письма С. Юткевичу, «Советский фильм» от 29 февраля 1956 года

◀ Ольга Ивановна — Л. Целиковская, Дымов — С. Бондарчук
«Попрыгунья». «Мосфильм». Автор сценария и режиссер-постановщик С. Самсонов; операторы Ф. Добронравов, В. Монахов; художники Л. Чибисов, Ю. Волчанецкий; композитор Н. Крюков; звукооператор О. Упейник. На XVI Венецианском кинофестивале в 1955 году картине присуждена первая премия «Серебряный лев», а также премия итальянских журналистов «Позинетти» — за лучший иностранный фильм, показанный на фестивале

◀ Стеша — Н. Мордюкова, Силан Ряшкин — Н. Сергеев, Алевтина Ряшкина — А. Денисова, Федор — Н. Рыбников
«Чужая родня». «Ленфильм». Автор сценария В. Тендряков; режиссер-постановщик М. Швейцер; оператор Б. Фастович; художник Н. Суворов; композитор А. Пащенко; звукооператор Л. Вальтер

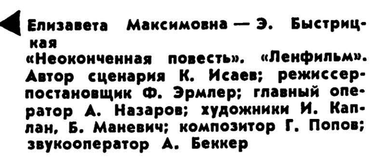
**«В ЧУЖОЙ РОДНЕ» ФЕДОР... ТВЕРДО ГОВОРИТ «НЕТ» СОБСТВЕННИЧЕСТВУ, СТЯЖАТЕЛЬСТВУ, ОБЫВАТЕЛЬЩИНЕ. К НИМ ОН НЕТЕРПИМ».**

М. Швейцер

**«ПО ОКОНЧАНИИ СПЕКТАКЛЯ ИЛИ ПРОСМОТРА КИНОФИЛЬМА ИНТЕРЕСНО ВСМАТРИВАТЬСЯ В ЛИЦА ЛЮДЕЙ. ...ИМЕННО ТАКОЕ ВЗВОЛНОВАННОЕ РАЗДУМЬЕ НЕТРУДНО ПОДМЕТИТЬ НА ЛИЦАХ ЛЮДЕЙ ПОСЛЕ ПРОСМОТРА ФИЛЬМА «УРОК ЖИЗНИ».** ▶

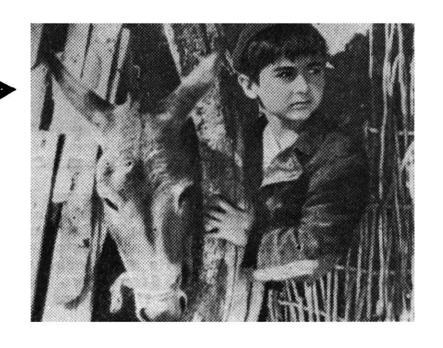
Валерия Герасимова. Интересный сценарий, хороший фильм, «Советская культура» от 5 октября 1955 года

Сергей Ромашко — И. Переверзев, Наташа — В. Калинина, Костя — Г. Куликов
«Урок жизни». «Мосфильм». Автор сценария Е. Габрилович; режиссер-постановщик Ю. Райзман; главный оператор С. Урусевский; художник Л. Шенгелия; композитор А. Филиппенко; звукооператор С. Минервин



◀ Елизавета Максимовна — Э. Быстрицкая
«Неоконченная повесть». «Ленфильм». Автор сценария К. Исаев; режиссер-постановщик Ф. Эрмлер; главный оператор А. Назаров; художники И. Каплан, Б. Маневич; композитор Г. Попов; звукооператор А. Беккер

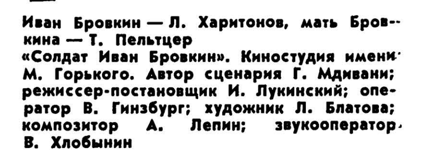
Игнат — Г. Юматов, Шерали — С. Диванов, М. В. Фрунзе — Е. Самойлов ▶
«Крушение эмирата». «Мосфильм» и Ташкентская киностудия. Автор сценария В. Крепс; режиссеры-постановщики В. Басов, Л. Файзиев; оператор Т. Лебешев; художники А. Бергер, А. Вайсфельд, П. Веременко; композиторы М. Зив, Д. Закиров; звукооператор Е. Кашкевич



Михо — М. Барашвили ▶
«Лурджа Магданы». «Грузия-фильм». Автор сценария К. Гогодзе; режиссеры-постановщики Т. Абуладзе, Р. Чхеидзе; операторы Л. Сухов, А. Дигмелов; художник И. Сумбаташвили; композитор А. Кереселидзе; звукооператор Р. Кезели. На IX Международном кинофестивале в Канне в 1956 году картине присуждена первая премия по разряду короткометражных фильмов

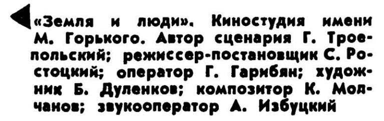
◀ Салтанат — Кыдыкеева
«Салтанат». «Мосфильм». Автор сценария Р. Буданцева; режиссер-постановщик В. Пронин; операторы А. Эгина, В. Масевич; художники Е. Черняев, И. Новодережкин; композитор А. Хачатурян; звукооператор Р. Маргачева

◀ Артур — О. Стриженов, Монтанелли — Н. Симонов
«Овод». «Ленфильм». Автор сценария Е. Габрилович; режиссер-постановщик А. Файнциммер; главный оператор А. Москвин; главный художник Е. Еней; композитор Д. Шостакович; звукооператор И. Волк



▲ Иван Бровкин — Л. Харитонов, мать Бровкина — Т. Пельтцер
«Солдат Иван Бровкин». Киностудия имени М. Горького. Автор сценария Г. Мдивани; режиссер-постановщик И. Лукинский; оператор В. Гинзбург; художник Л. Блатова; композитор А. Лепин; звукооператор В. Хлобынин

«Первый эшелон». «Мосфильм». Автор сценария Н. Погодин; режиссер-постановщик М. Калатозов; операторы Ю. Екельчик, С. Урусевский; художники М. Богданов, Г. Мясников; композитор Д. Шостакович; звукооператор В. Попов ▶



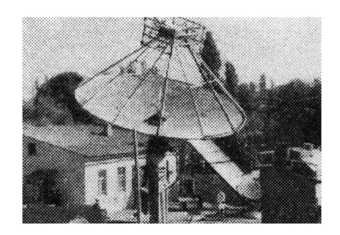
◀ «Земля и люди». Киностудия имени М. Горького. Автор сценария Г. Троепольский; режиссер-постановщик С. Ростоцкий; оператор Г. Гарибян; художник Б. Дуленков; композитор К. Молчанов; звукооператор А. Избуцкий

# 1956

Саша Савченко — Н. Рыбников, Татьяна Сергеевна — Н. Иванова
«Весна на Заречной улице». Одесская киностудия. Автор сценария Ф. Миронер; режиссеры-постановщики Ф. Миронер, М. Хуциев; главные операторы Р. Василевский, П. Тодоровский; художник В. Зачинаев; композитор Б. Мокроусов; звукооператор В. Курганский. На Международном кинофестивале, проведенном в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1957 году, фильму присуждена Бронзовая медаль

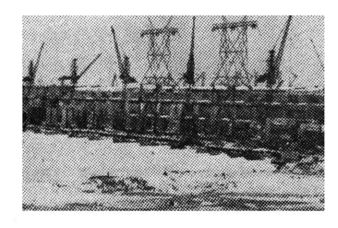
**«ЗДЕСЬ НЕТ НИ ШУМНЫХ БАТАЛЬНЫХ СЦЕН, НИ ШТАБНЫХ ЗАСЕДАНИЙ. ЗАСЛУГА СЦЕНАРИСТА В. НЕКРАСОВА И РЕЖИССЕРА-ПОСТАНОВЩИКА А. ИВАНОВА В ТОМ И ЗАКЛЮЧАЕТСЯ, ЧТО ОНИ, ВОСПРОИЗВОДЯ НА ЭКРАНЕ ЭПИЗОДЫ ФРОНТОВОЙ ЖИЗНИ, ПОКАЗАЛИ ГЕРОИЗМ СОВЕТСКИХ БОЙЦОВ, СУРОВУЮ СОЛДАТСКУЮ ДРУЖБУ, НЕЛЕГКИЙ ПУТЬ К ПОБЕДЕ».**

Р. Овсепян. «Солдаты», «Советская Киргизия» от 29 марта 1957 года



«От Волхова к Ангаре». ЦСДФ. Режиссеры С. Гуров, Н. Соловьева

«О Москве и москвичах». ЦСДФ Режиссеры Р. Григорьев, И. Посельский; операторы Б. Небылицкий, Д. Каспий, Р. Халушаков, С. Медынский



«На строительстве Куйбышевской ГЭС». Кадр из журнала «Новости дня» № 56

Фарбер — И. Смоктуновский, Керженцев — В. Сафонов
«Солдаты». «Ленфильм». Автор сценария В. Некрасов; режиссер-постановщик А. Иванов; оператор В. Фастович; художник Н. Суворов; композитор О. Каравайчук; звукооператор Е. Нестеров. На I Всесоюзном кинофестивале в Москве в 1958 году фильму присуждена третья премия

Пограничник — Л. Чубаров, Мирзоян — В. Монахов, Александра Петровна — Л. Сухаревская
«Бессмертный гарнизон». «Мосфильм». Автор сценария К. Симонов; режиссер-постановщик З. Аграненко; сорежиссер и главный оператор Э. Тиссэ; художник А. Фрейдин; композитор В. Баснер; звукооператор В. Киршенбаум. На XVII Венецианском кинофестивале в 1956 году фильму присужден почетный диплом

Рита Устинович — Э. Леждей, Павел Корчагин — В. Лановой
«Павел Корчагин». Киевская киностудия. Автор сценария К. Исаев; режиссеры-постановщики А. Алов, В. Наумов; операторы И. Миньковецкий, С. Шахбазян; художник В. Агранов; композитор Ю. Шуровский; звукооператор А. Федоренко. На Международном кинофестивале, проведенном в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1957 году фильму присуждена Серебряная медаль; на I Всесоюзном кинофестивале в 1958 году режиссерам А. Алову и В. Наумову присуждены поощрительные дипломы

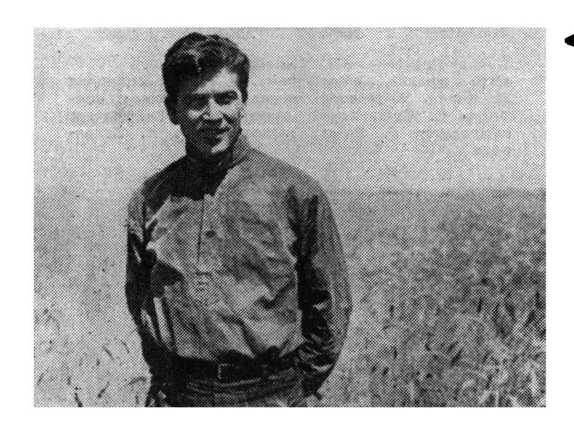
**«В ФИЛЬМЕ О ПАВЛЕ КОРЧАГИНЕ ЕСТЬ ПРАВДА, ЖЕСТОКАЯ, СУРОВАЯ ПРАВДА ЖИЗНИ ЭТО ПАРТИЙНАЯ КАРТИНА, ПОТОМУ ЧТО У ХУДОЖНИКОВ, СОЗДАВШИХ ЕЕ, ОЧЕНЬ СТРАСТНОЕ, АКТИВНОЕ ОТНОШЕНИЕ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ...»**

Н. Охлопков. Из выступления на обсуждении фильма, «Искусство кино», 1957, № 2

**«СОРОК ПЕРВЫЙ» — ЭТО ПОЛОТНО РЕДКОЙ КРАСОТЫ, РАСКРЫВАЮЩЕЕ В ТЕЧЕНИЕ ДВУХ ЧАСОВ СВОИ БОГАТСТВА ПЕРЕД ПОКОРЕННЫМ ЗРИТЕЛЕМ. ПРИЧЕМ ВСЕ ЭТО НАСТОЛЬКО СДЕРЖАННО И С ТАКИМ ХОРОШИМ ВКУСОМ, ЧТО ВЕСЬ ФИЛЬМ ДЫШИТ ПРАВДОЙ, ОЧЕНЬ УМЕЛО ИСПОЛЬЗОВАННОЙ».**

«Паризьен либере» от 27 мая 1957 года (Париж)

«Сорок первый». «Мосфильм». Автор сценария Г. Колтунов; режиссер-постановщик Г. Чухрай; главный оператор С. Урусевский; художники В. Камский, К. Степанов; композитор Н. Крюков; звукооператор Л. Булгаков. На X Международном кинофестивале в Канне в 1957 году картине присуждена специальная премия «За оригинальный сценарий, гуманизм и высокую поэтичность»



Скворцов — В. Зубков
«Это начиналось так...». Киностудия имени М. Горького. Авторы сценария С. Гарбузов, Л. Кулиджанов, Я. Сегель; режиссеры-постановщики Л. Кулиджанов, Я. Сегель; оператор В. Шумский; художник И. Крауклис; композитор А. Локшин; звукооператор В. Хлобынин

**«...МЫ СЧИТАЕМ... И УТВЕРЖДАЕМ, ЧТО ЛЮДИ НАШЕГО ПОКОЛЕНИЯ, НАШИ КОЛЛЕГИ... ДОЛЖНЫ, ПРОСТО ОБЯЗАНЫ ЗАНИМАТЬСЯ ПРОБЛЕМАМИ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ, НАШИМИ СОВРЕМЕННИКАМИ... С САМОГО НАЧАЛА РАБОТЫ НАД ФИЛЬМОМ «ЭТО НАЧИНАЛОСЬ ТАК...» МЫ ОТЧАЯННО СОПРОТИВЛЯЛИСЬ УСТОЯВШЕЙСЯ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ТРАДИЦИИ, СОГЛАСНО КОТОРОЙ В ОДНОМ ФИЛЬМЕ ДОЛЖНЫ БЫЛИ БЫТЬ ПРЕДСТАВЛЕНЫ ВСЕ ЧИНЫ И ЗВАНИЯ — ОТ СЕКРЕТАРЯ ОБКОМА ДО ТРАДИЦИОННЫХ НОВАТОРОВ И КОНСЕРВАТОРА».**

Л. Кулиджанов, Я. Сегель. Мы начинали так, «Искусство кино», 1957, № 5

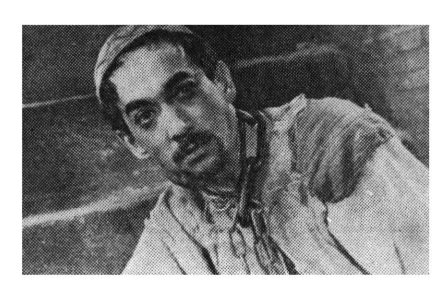
Ибн-Сина — М. Арипов
«Авиценна». Ташкентская киностудия. Авторы сценария В. Виткевич, С. Улуг-заде; режиссер-постановщик К. Ярматов; оператор Г. Гарибян; художник В. Еремян; композитор М. Бурханов; звукооператор Г. Сенчило; режиссер М. Авербах. На I Всесоюзном кинофестивале в Москве в 1958 году фильму присуждены вторая премия за художественное оформление (художник В. Еремян) и поощрительный диплом режиссеру К. Ярматову

Огурцов — И. Ильинский, Лена Крылова — Л. Гурченко, бухгалтер — А. Тутышкин, Ромашкина — О. Власова
«Карнавальная ночь». «Мосфильм». Авторы сценария Б. Ласкин, В. Поляков; режиссер-постановщик Э. Рязанов; оператор А. Кольцатый; художники К. Ефимов, О. Гроссе; композитор А. Лепин; звукооператор В. Зорин. На I Всесоюзном кинофестивале в Москве в 1958 году фильму присуждена первая премия и персональные премии актеру И. Ильинскому за исполнение роли Огурцова и звукооператору В. Зорину

Глеб — В. Гусев, Надя — О. Бган
«Человек родился». «Мосфильм». Автор сценария Л. Агранович; режиссер-постановщик В. Ордынский; оператор И. Слабневич; художник Б. Чеботарев; композитор В. Баснер, звукооператор С. Литвинов

Нонна Павловна — Л. Смирнова
«Две жизни». «Мосфильм». Авторы сценария П. Нилин, Э. Милова; режиссер К. Воинов; оператор П. Сатуновский; художник А. Вайсфельд; композитор Р. Бунин; звукооператор И. Зеленцова

«Они были первыми». Киностудия имени М. Горького. Авторы сценария Ю. Принцев, Ю. Егоров; режиссер-постановщик Ю. Егоров; оператор И. Шатров; художник П. Галаджев; композитор М. Фрадкин; звукооператор Н. Озорнов



Едгор — Т. Сабиров
«Дохунда». Сталинабадская киностудия. Автор сценария В. Шкловский; режиссер-постановщик Б. Кимягаров; оператор Ф. Сильченко; художники П. Веременко, Д. Ильябаев; композитор Д. Баласанян; звукооператор Р. Байнулин

**«МЫ ВСЕ ЕЩЕ ТОЛКУЕМ И СПОРИМ О ТОМ, ЧТО ЕСТЬ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ, А ОН, НЕ ВНИМАЯ НАШИ ТОЛКАМ, СОМНЕНИЯМ И СПОРАМ, ПРЕКРАСНО СУЩЕСТВУЕТ В ЧЕСТНОМ, БЕСКОМПРОМИССНОМ, ВЗВОЛНОВАННО СЛУЖЕНИИ СОВЕТСКОМУ ИСКУССТВУ. ...СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ Я ПОНИМАЮ, КАК МОГУЧЕЕ, НОВОЕ, М РОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ВО ВСЕХ ИСКУССТВАХ СОВРЕМЕННОСТИ».**

Николай Погодин. Это и есть правда, «Искусство кино», 1957, №

*Продолжаем публикацию писем мастеров зарубежного кино, к которым мы обратились с просьбой сообщить, какое, по их мнению, влияние оказало советское киноискусство на их творчество и на кинематограф их стран (начало публикации см. в № 7 и 8).*

Петер СОЛАН

## Восторг, радость, преклонение...

Честно признаюсь: когда я пишу эти строки, кроме чувства радости я испытываю немалые волнения.

Повод для радости ясен — кто бы не счел за честь поздравить вас в праздничные минуты и пожелать вам всего наилучшего на последующие годы.

Волнения рождаются из неочевидности очевидного. Я почувствовал, как нелегко говорить о связях, которые мы считаем само собой разумеющимися, но когда пытаемся их исследовать и оценить, связи эти представляются чрезвычайно сложными, так как появляется стремление искать прямое или же непрямое влияние на собственное творчество и вместе с тем на значительную часть своей жизни.

Советское кино! Как легко бы я мог перечесть те известные имена и произведения, которые заслужили свое место среди высших достижений киноискусства. Но какие из них повлияли на меня, каким образом, какие из них я смотрел с чувством, что это именно советский фильм?

Первый я помню очень отчетливо. Я видел его, будучи школьником, ровесником маленького героя, которого к финалу убивал вражеский, фашистский летчик. Названия я уже не помню, но знаю, что я очень плакал и что до конца жизни в сердце у меня останется безмерное чувство ненависти к врагам...

«Человек № 217», «Она защищает Родину», «Радуга». Жаркое лето 1944 года. Банска Быстрица — окруженный фашистами островок свободной Чехословакии в дни Словацкого народного восстания. Сегодня я понимаю, что чувства, которые у нас в той исключительной ситуации вызывали эти фильмы, являются величайшим удовлетворением для каждого художника.

А потом период, когда я для себя и для своей дальнейшей жизни открывал произведения и имена, миром уже открытые: Эйзенштейн, Вертов и много, много других. Восторг, радость, преклонение...

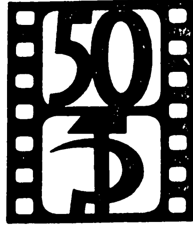
И сразу за этим годы, когда я многого не понимал и понимать не хотел.

А потом наступил час, когда я и сам пытался фильмами говорить о делах и проблемах, общих для нас всех. Тогда я открыл снова советское кино — оркестр мастеров, которые совместно играют свою композицию о человечестве: Калатозов, Чухрай, Бондарчук, Тарковский, Шепитько и многие другие.

И мне кажется, что чувство совместной ответственности за нашу эпоху и за наши деяния, стремление сражаться, а не записывать, стремление изменять, а не только регистрировать являются общим знаменателем того наилучшего, что за прошедшие 50 лет создало советское кино, и того, что из него выбираю я для своего творчества и своей жизни.

Желаю вам всем многих дальнейших успехов в этом нелегком, но самом благородном деле — раскрытии гуманного в человеке.

*Братислава*



**Тед УИЛЛИС,**
*президент Гильдии писателей Великобритании*

# Вера в идеалы

Я счастлив воспользоваться возможностью послать кинематографистам Советского Союза мое признание и благодарность за те творческие радости, которые в течение многих лет доставляют их фильмы. И я хотел бы послать личное поздравление всем моим многочисленным друзьям в советской кинематографии по случаю 50-летней годовщины Октябрьской революции.

Моя любовь к кино имеет давнюю историю. Оно держит меня в магнетической власти с тех пор, как я помню себя. Когда я был маленьким мальчиком, я обычно прогуливал занятия в школе, чтобы пойти в ближайший кинотеатр, и часто, бывало, просиживал на одном и том же фильме по два или три раза, полностью погруженный в незнакомые новые миры, которые наполняли экран.

На протяжении многих лет я смотрел преимущественно английские и американские фильмы. Когда мне было около шестнадцати лет, я пошел однажды вечером в ветхий старый зал в лондонском Ист-энде, где должен был состояться просмотр шедевра Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». Условия были ужасные. Экраном служила измятая грязная простыня, проектор был неисправен; копия фильма была поцарапана и изношена. Показ фильма прерывался по меньшей мере раз шесть, пока склеивали пленку.

Однако, несмотря на все это, я был потрясен. В то время я ничего не знал о технических сторонах кинопроизводства и не понимал революционной природы многих приемов, использованных в этой картине. Чисто по-юношески я был захвачен самими событиями фильма. Я никогда не видел ничего подобного раньше. Такой же восторг и энтузиазм я ощутил позже, когда смотрел «Мать» Пудовкина и фильмы Донского о жизни Максима Горького. Эти фильмы, показывающие обыкновенных людей в действии, борющихся за изменение окружающей их жизни, будили мою веру в идеалы. В последние годы простота и художественное совершенство фильмов «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Отец солдата» взволновали меня по той же причине. На меня оказали влияние многие доставившие мне удовольствие великолепные советские фильмы, особенно «Гамлет», но, я думаю, в первую очередь следует отдать должное большинству тех ваших фильмов, которые посвящены простым темам и обыкновенным людям.

Подобно многим другим английским кинематографистам, я в личном долгу перед советским кино. Говорят, что английское документальное кино родилось из последней части «Броненосца «Потемкина», и в этом есть значительная доля правды. Несомненно, этот фильм оказал глубочайшее воздействие на английское кино. Творческое применение методов технического и художественного монтажа, изобретательность и блестящая импровизация, использованные Тиссэ и Эйзенштейном, реализм общего подхода вдохновили целое поколение кинематографистов Англии. Во главе с Джоном Грирсоном, отцом английского документального направления, они начали исследовать и выявлять различные стороны жизни нашей страны с невиданной ранее правдивостью и точностью. Рядом с коммерческим кино, которое в те дни специализировалось на дешевых, лишенных воображения фильмах, росла школа настоящих художников кино, которые только ждали возможности испытать свои таланты на крупных работах.

Эта возможность пришла во время войны. Молодые режиссеры и сценаристы расширили поле своей деятельности и сняли целую серию блестящих фильмов, которые отразили подлинные события того времени. Они придали английскому кино общественную функцию и новое качество. Они изменили лицо английской кинематографии. Нет сомнения, что этими достижениями английское кино во многом обязано примеру советских кинематографистов 30-х годов. Это направление продолжало изменяться, развиваться и совершенствоваться в Англии вплоть до недавнего времени. И только в последние три или четыре года наблюдаются некоторые признаки того, что развитие начинает идти в другом направлении. Это отчасти обусловлено коммерческим давлением, которое из-за роста цен сделало почти невозможным производство английского отечественного фильма.

Наши кинематографисты все больше зависят от иностранного капитала, который финансирует их фильмы, а фильмы, в свою очередь, все больше и больше предназначаются для международного рынка. На такой основе сделано несколько превосходных фильмов, а число собственно английских фильмов значительно уменьшилось, а ведь на них-то и строилась наша кинематография.

Есть еще одна тревожная тенденция, которая волнует меня в английской кинематографии. Среди части наших творческих работников, мне кажется, бытует слишком большой интерес к голому приему, оторванному от реального содержания. Многие избранные ими темы имеют тенденцию к ограниченности и субъективизму, выражая односторонний и пессимистический взгляд на жизнь. В ряде фильмов преобладает чрезмерное увлечение сексом. Каждый фильм становится все более дерзким вызовом общепринятым ценностям и нормам общества. Часто эти фильмы блестяще сделаны, но воздействие их — на меня во всяком случае — негативно. Полагаю, что помимо спальни все-таки существуют и другие поля сражений. Народ не может жить на диете субъективного символизма, пессимизма и безнадежности. Я не хочу сказать, что это картина всеобщая, но тенденция все же существует.

Я почти не заметил подобной тенденции в советских фильмах последних лет, и меня радует это. Я уверен, что в конечном итоге это окажет обновляющее и положительное влияние на наших кинематографистов, и те, кто ищет вдохновения только в себе самом, в конце концов обретут верный путь.

Кино — интернациональное искусство, и то, что стало достоянием одних, быстро воспринимается и другими.

Шестьдесят лет назад кинематограф был младенцем, ожидающим творцов, которые займутся им, вдохнут в него жизнь. Эти художники появились, за ними последовали другие, двинувшие кино как искусство еще дальше. В этом славном списке имена советских кинематографистов прошлого и настоящего занимают ведущее и почетное место.

Я с уважением приветствую их.

*Лондон*

Ежи ПЛАЖЕВСКИЙ

## Великий урок

Авторы многих трудов по истории киноискусства, изданных на Западе, пытаются трактовать ее как явление якобы независимое, мало связанное с современностью. По той же причине, описывая эстетические явления, они редко и неохотно ищут в них связи с крупными политическими событиями.

Но даже наиболее заядлые проповедники «автономии» киноискусства не могут позволить себе обойти молчанием такое историческое событие, как Октябрьская революция. Они отнюдь не склонны говорить о великом историческом значении Октября, а лишь ограничиваются невольным признанием того факта, что залпы «Авроры» отозвались немолкающим и по сей день эхом в мировой кинематографии.

Много уже написано — будет написано еще больше — о том, что под воздействием советской кинематографии изменился характер киноискусства. До «Броненосца «Потемкина» считалось общепризнанным, что кино— это ярмарочное развлечение, что оно может быть источником мелодраматической растроганности и даже средством искусства. Однако никто не подозревал, что кино может помочь изменить мир. Это стало ясно лишь после того, как на экране появились фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Довженко, Козинцева и Трауберга, Эрмлера, Юткевича, а также их последователей и идейных продолжателей в других странах мира.

Проблема тематики и революционного содержания в кинематографии — проблема огромной важности, и нет ничего удивительного в том, что о ней снова заговорят в связи с пятидесятилетием Октябрьской революции. Но в общем эти вопросы нам хорошо

знакомы и проблематика их ясна. Поэтому я позволю себе, как исследователь средств киноязыка, поговорить кое о чем ином, что, однако, является неотрывным от содержания,— о форме.

Вторжение революции в мировой кинематограф было процессом бурным и подрывавшим основы. Новое содержание находило себе новую форму.

Не так легко сегодня представить себе, какой творческой смелости, дерзания, какой оригинальности и напряжения мысли требовалось от перечисленных выше пионеров нового искусства в 20-е годы. Не только молодое, но и среднее поколение зрителей сегодня уже судит о «Потемкине» не иначе как сквозь призму мировых плебисцитов, определявших лучший фильм XX века, по богатой литературе о триумфальном рейсе «Броненосца» по всему миру, о кипении умов, которое вызывал он на флотах капиталистических стран, равно как и среди левых интеллектуалов артистического братства.

Но когда Эйзенштейн приступал к постановке, нигде еще не было сказано, что он не осуществит ее, предположим, в стиле «Поликушки» или «Коллежского регистратора». Он не пошел этим путем. Но это ничуть не помогло ему убедить критиков в своей правоте.

И сегодня еще находятся люди, на словах ратующие за «единство содержания и формы», а думающие только о содержании. Не видя, что тем самым чрезвычайно умаляется совершенный советским кинематографом переворот в истории киноискусства, они приписывают этот переворот исключительно введению в кино революционной тематики.

Это только полуправда, способная привести к весьма ошибочным выводам.

Ведь революционную тему, если ограничиться русскими примерами, мы находим уже в «Революционере» Бауэра (1917) или уже после революции в фильме «Серп и молот» Гардина (1921).

Однако эти фильмы, новизна которых заключалась лишь в теме, скажем прямо, даже при их максимальной агитационной эффективности отнюдь не означали переворота в киноискусстве. Ведь «Броненосец «Потемкин» впрямую не воспевал победоносной социалистической революции. Он рассказал всего лишь эпизод революции 1905 года, раздавленной реакцией. Эпизод этот относился лишь к одному кораблю Черноморского флота, а кульминационная сцена изображала кровавую расправу сокрушающей силы старого строя над революционной демонстрацией.

Очевидно, что тематика была здесь революционная, но ведь тематика многих других картин, предшествовавших и последующих, была еще «революционней», тем не менее никакой исторической роли они не сыграли. Подобные выводы применительны и к «Матери» Пудовкина. Фильм о старой неграмотной женщине, гибнущей во время рабочей демонстрации, мог бы быть картиной о победе Октября, о Советской власти, о молодом государстве рабочих — это прозвучало бы, может быть, звонче и воодушевляюще...

Кажущийся софизм объясняется очень просто. Воодушевленные идейной страстностью, гениальные художники нашли для выражения содержания неведомые до них средства киноязыка, при помощи которых они полным голосом обращались к приверженцам и одновременно к противникам революции. Об этих средствах выразительности тоже написаны уже тома (кое-что есть и на моей совести). Однако же я хотел бы подчеркнуть одну их особенность (давно исторически подтвержденную): не эстетическую — она бесспорна,— а именно политическую действенность.

Я не намерен преуменьшать многообразный вклад в мировое киноискусство, сделанный Эйзенштейном или Пудовкиным, но все идеи пионеров нового советского кинематографа 20-х годов приводят к общему знаменателю, каким является монтаж. Я имею в виду не монтаж вообще, а монтаж ассоциативный, справедливо названный киноведами Запада «русским», который Пудовкин называл новым методом ясного выражения связей и отношений, существующих в действительности.

И опять не является ни сюрпризом, ни случайностью, что оружием революционного киноискусства стал ассоциативный монтаж.

Именно коммунисты, убежденные, что в с я к а я п р а в д а р е в о л ю ц и о н н а, должны быть заинтересованы в наилучшем, наиболее убедительном раскрытии взаимосвязей явлений, в объяснении процессов исторического и общественного развития.

Эта закономерность не ушла от внимания ни друзей, ни противников социалистиче-

ского искусства. Характерна, например, неприязнь, с какой писал о монтаже (ассоциативном) — кстати, не политик, а только теоретик кино — швейцарец Эрнст Ирос в вышедшем из печати в 1938 году труде «Сущность фильма и его драматургия».

Ставя монтаж на последнее место среди многочисленных элементов, из которых складывается фильм, автор утверждал:

«Выражение «монтаж» родилось из механической формулы «тенденциозного формирования» и является его синонимом. Творчество, которое в сознании актера должно быть свободным от непосредственных целей, становится здесь подчиненным заданной предпосылке. Не понимаю, как художник может пользоваться словом «монтаж»?»

Не пользование словом, но сам метод был, вероятно, ненавистен теоретику, который ставил самопроизвольные аффекты одинокого художника выше, чем сознательное стремление к усовершенствованию мира.

Минули десятилетия. Киноискусство не стоит на месте. Ассоциативный монтаж подвергся множеству видоизменений, даже ограничений (хотя стоило бы тщательно исследовать, какую функцию он выполняет сегодня и какую, возможно, будет выполнять завтра). Появились другие действенные средства выразительности, отвечающие уровню требований все более растущего зрителя. Но великий урок совершенного советским искусством переворота в мировом киноискусстве по-прежнему актуален. Он зовет браться за ключевые проблемы эпохи, непрерывно находить для них новые, новейшие, более совершенные и более действенные средства выразительности.

*Варшава*

Януш МАЕВСКИЙ

## Посмотрев «Чапаева»...

О связях между киноискусством и Октябрьской революцией следует рассуждать в исторической перспективе. Я имею в виду закономерности, которые сопутствуют бурному развитию искусства вообще. Если внимательно присмотреться к истории художественного творчества, и не только в области кинематографии, но и в литературе, в театре, в изобразительных искусствах, то мы без труда заметим, что большинство значительных художников придерживались левой, прогрессивной ориентации. Именно они определяли направление развития искусства и задавали тон вкусам своих современников. Поэтому если с этой точки зрения взглянуть на влияние Октябрьской революции на искусство, то станет очевидно, что она принесла перемены колоссального значения не только в жизни народов тогдашней России, но и в жизни прогрессивных интеллектуалистов всего тогдашнего мира. Ее воздействие на художественные круги было огромным. Ее основной заслугой для мира искусства является, как мне кажется, осознание художниками, а с их помощью и потребителями произведений искусства, что идеи, которые до той поры были очень красивы, но относились к категории неосуществимых утопий, могут быть не только осуществлены, но и начать новую главу истории. Это осознание было не меньшим потрясением, чем соответствующие события политическо-социального характера.

Если речь идет о кино, то следует сказать, что без того, что произошло в советском кино 20-х годов, история нашего искусства наверняка развивалась бы со значительным опозданием, а быть может, вообще выглядела бы иначе. Быть может, история кино как ярмарочного развлечения была бы более продолжительной, а рождение художественного кино задержалось бы на долгие годы. Появление такого фильма, как «Броненосец «Потемкин», не могло не вызвать эстетического переворота, после которого уже нельзя было продолжать снимать картины в старом стиле. Поразительно также и то, что сила этого переворота сказывается и ныне, что она подстегивает нас куда более плодотворно, чем разнообразные современные модные течения. А выражением этого является

именно тот факт, что во всех распространившихся в последние годы международных анкетах о «лучшем фильме мира» произведением, которое всегда выдвигается на первое место, оказывается незабываемый фильм Эйзенштейна.

Не лишне обратить в этой связи внимание на формальные завоевания советского кино 20-х годов. Именно они стали силой, оплодотворяющей мысль кинематографистов всего мира. Это были завоевания, вытекающие из разнородности направлений и позиций, общим знаменателем которых была идеологическая общность. И любопытно, что развивающийся параллельно советскому искусству 20-х годов сюрреализм, который также внес многое в арсенал средств художественного выражения, в существе своем оказался направлением, избравшим путь, в котором нет никакой возможности развития. Мне кажется, что так произошло потому, что французские сюрреалисты не сумели, как это сделали советские художники, продумать свои идеи до конца.

Говоря о советском кино и о его роли вдохновителя, я имею в виду не только произведения кинематографические, но и те художественные явления, которые имели место в период революции и непосредственно после нее. Речь идет о достижениях Маяковского, о деятельности ЛЕФа и т. д., то есть о тех явлениях, завоевания и опыт которых, включая достижения кино, воздействовали на все последующее мировое искусство. Тот бурный взрыв революционного искусства, выразившийся в разнообразии направлений и тенденций, был феноменом, который и сейчас возбуждает художников всего мира.

Говоря о своем личном отношении к советскому кино, я хотел бы вспомнить о случае, который оказал колоссальное влияние на выбор моего жизненного пути. Это было тогда, когда я начал задумываться — кем быть и что делать в жизни. Случилось так, что мне удалось посмотреть «Чапаева» Васильевых. Этот фильм произвел на меня огромное впечатление, самое сильное из всех, какое я ощутил после какого бы то ни было фильма впоследствии. Он доказал мне, что кинофильм может, не теряя увлекательности и зрелищного характера, быть одновременно произведением искусства, а также произведением глубоко политическим, агитационным в самом лучшем смысле этих слов.

*Варшава*

---

# ВТОРАЯ ВСТРЕЧА

**Читатели нашего журнала уже знают, что на состоявшейся в конце 1966 года по инициативе редакции «Искусства кино» первой встрече редакторов кинематографических журналов социалистических стран было решено проводить в дальнейшем подобного рода встречи регулярно. Вторая встреча состоялась в дни, предшествовавшие V Московскому международному кинофестивалю.**

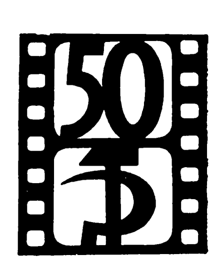
**Первая встреча дала ощутимые плоды: более тесным стало творческое сотрудничество между редакциями журналов братских стран, и ко времени начала второй встречи был уже в производстве сборник статей, посвященных современной ситуации и проблемам братских социалистических кинематографий (материалы сборника были выборочно опубликованы в шестом номере нащего журнала за текущий год.**

**Во второй встрече приняли участие руководители кинематографических журналов и ведущие кинокритики европейских стран социализма. Советский Союз на встрече был представлен А. Карагановым, Д. Писаревским, Т. Запасник, А. Новогрудским, С. Гинзбургом, С. Комаровым, И. Вайсфельдом, Е. Вейцманом, Л. Погожевой, М. Лебедевым. На совещании выступили также Ласло Кюрти и Иветт Биро (Венгрия), Збигнев Питера, Лех Пияновский и Хенрик Зелиньский (Польша), Павел Бранко, Антонин Новак, Отакар Ваня и Франтишек Голдшнайдер (Чехословакия), Герман Херлингхауз и Клаус Липперт (ГДР), Эмил Петров и Иван Стоянович (Болгария), Стево Остойич (Югославия), Екатерина Опройю (Румыния).**

**На совещании было решено, что новый сборник статей ведущих кинокритиков стран социализма будет посвящен теме «Фильм и зритель».**

И. ВАЙСФЕЛЬД

# Национальное — интернациональное



В детские годы немого фильма считалось, что кино — искусство вненациональное. Это искусство движения. Мимики. Света и тени.

Достаточно перевести надписи на другой язык — и фильм мчит изображения в другие страны, на другие материки.

Искусство без границ. Интернациональное.

В таком суждении была своя правда.

Гладкая целлулоидная пленка с черно-белыми кадрами «говорила» на всех языках или, вернее, на одном, доступном всем — языке жестов, динамической фотографии.

Заговоривший экран стал другим. Понадобились субтитры, дубляж с его реальной опасностью обезличивания речи, интонации, нивелировки национальной самобытности. Появление звука изменило образную сердцевину кино, но все же оно и сейчас всеохватывающее: преодолевая разноязычие, фильмы воспринимаются зрителями разных рас, народов, социального опыта и культурного кругозора.

Однако очевидные признаки национального своеобразия обозначались на экране задолго до появления звука в далекие, теперь кажущиеся древними времена молчащего фильма, когда в темноте зала слышен был лишь рояль аккомпаниатора, неизменного спутника немого кино.

Зритель постепенно начинал отличать американский вестерн от шведского психологического боевика, русскую «золотую серию» от французской комической, немецкую экспрессионистическую драму от итальянского или индийского кинооперного представления.

Проницательные художники пытались перевести на язык кино любимые, популярные произведения литературы, театра, эстрады.

Из книги «Завтра и сегодня», выходящей в издательстве «Искусство».

В американских фильмах можно было угадать черты Брет Гарта, в английских — Диккенса, во французских — Золя, в русских — Горького или Леонида Андреева.

Большей частью все это выглядело бледно, странно, неправдоподобно. Но обращение кинематографа к эстетическим национальным ценностям становилось одной из преград на пути его подчинения коммерческому стандарту.

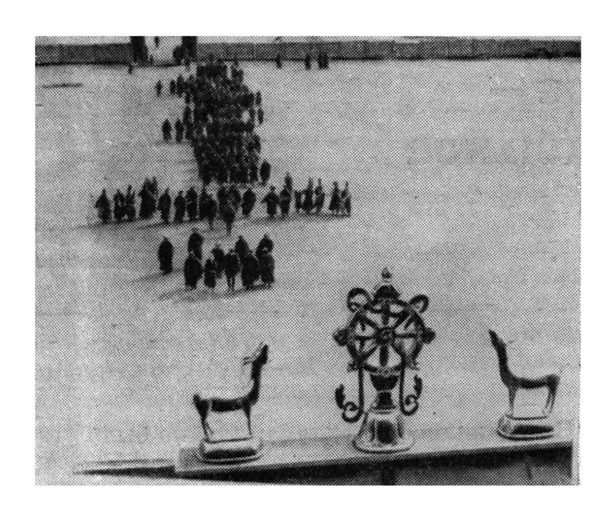
Недавно в Индии я спросил начинающего продюсера, понуждавшего талантливого и прогрессивного молодого мастера сделать коммерческую картину: на чем этот предприниматель-дебютант зарабатывал до сих пор. Мой вопрос не показался ему странным. Он ответил: сначала на текстиле, потом на химии.

Для него фильм — такой же предмет купли-продажи, как подтяжки или красители. Никаких полутонов.

Так думает владелец студии в 1966 году. Точно так же относились к кино продюсеры в 1907 или 1927 годах.

Отражение на экране, пусть и весьма несовершенное, демократических национальных традиций подтачивало не интернационализм кино, а скудоумие предпринимателей, их свинцовое равнодушие к искусству, препятствовало культурному одичанию, которое несла золотая лихорадка на кинематографическом Клондайке.

В наше время развитие национальных кинематографий так же необходимо и закономерно, как развитие национальных литератур, музыки или театра. Но так же, как полстолетия назад, инерция коммерческого кинопроизводства навязывает художникам штампы, якобы интернациональные, а в действительности чуждые демократической духовной культуре мира, интересам собственной страны.



«Потомок Чингиз-хана»

«Мне кажется,— сказал о Голливуде американский режиссер Стенли Креймер, постановщик фильмов «Нюрнбергский процесс», «Безумный, безумный, безумный, безумный мир»,— что тот образец интернационального кино, который мы там «фабрикуем», страдает отсутствием масштабности и индивидуализированности и совершенно не отражает сегодняшней жизни в Соединенных Штатах». Креймер мечтает о революции в Голливуде, о том, «чтобы там дали свободу таланту, оригинальности, подлинному мужеству»*.

Голливуд пока не изменился, он активно «экспортирует» и свои капиталы и свою экранную стилистику как в старые кинематографические центры, так и в молодые развивающиеся страны.

В заметках об английском экране 1966 и 1967 годов английский критик Нина Хиббин пишет, что перед ее мысленным взором проходят фильм за фильмом, сделанные на американские деньги, похожие, как близнецы, в которых «самым тщательным образом вытравлено все национальное». Нина Хиббин сопоставляет их с советскими фильмами:

«С одной стороны, глубоко национальные и вместе с тем проникнутые духом великого гуманизма советские произведения, с другой — серийные, изготовленные поточным методом фильмы, стремящиеся во что бы то ни стало ударить по человеческим нервам, уже в достаточной степени измотанным коммерческим телевидением, пакостными книжонками, прославляющими разврат и насилие, прочими новейшими «достижениями» массовой буржуазной культуры»*.

В трудном поединке с навыками и «безнациональными» киностандартами строят свою кинематографию вчерашние колонии. В Индии картины выпускают на 15 языках этой страны. Помимо студий-«ветеранов» в Бомбее, Калькутте и Мадрасе, имеющих многолетнюю историю (возникновение художественного кино в Индии относится к 1913 году), развивается кинопроизводство и в южных штатах, например Керале, Тривандраме, Аллепи, в прошлом лишенных студий. Поединок этот неравен — слишком глубоки экономические позиции иностранных киномонополий, но стремление к эмансипации отражает коренные интересы народных масс.

Когда Франция господствовала в Индо-Китае, она не допускала национального кинопроизводства. На кинорынок фильмы поставлялись из метрополии, а если картины снимались в колониях, то они должны были, по требованию киномонополий, приспосабливаться к колонизаторскому стандарту. Народное, национальное начало истреблялось жесточайшим образом. Только национально-освободительная война, создание ДРВ привели к возникновению вьетнамской народной кинематографии.

Профессор Ежи Теплиц, внимательно изучавший современное американское кино и телевидение, пишет следующее: «Негритянское искусство вследствие тяжелых экономических условий жизни цветного населения развивается, за исключением джазовой музыки, с большим трудом и без поддержки масс. Помимо мюзик-холла «Апполо» в Нью-Йорке, у негров нет ни собственных театров, ни любительских театральных клубов, ни любительских фильмов. Это — прежде всего—результат недоверия негритянских капиталистов к такого рода представлениям».

Автор отмечает далее, что в кинопромышленности существует негласный бойкот сотрудников-негров, а черных актеров по-прежнему продолжают использовать на традиционных ролях носильщиков, железнодорожных проводников и глуповатых слуг.

С тех пор как написаны эти строки, мало что изменилось*.

* «Иностранная литература», 1966, № 3, стр. 283.

* «Советское кино», 1967, № 4, стр. 4.

* Американские художественные фильмы «Вверх по спусковой лестнице» и «В разгар ночи», направленные против расизма, составляют исключение. Они разрушают голливудский стандарт фильмов, в которых негр удостаивался лишь роли «простака».

Развитие советской кинематографии — это процесс формирования единого и в то же время многонационального искусства экрана. Советские художники, объединенные общими идеологическими и художественными целями, всегда передают эстетический опыт того или иного народа СССР. Неверно делить советское кино (как это иногда делается) на национальное, создающееся в республиках, и какое-то неопределенное, скажем, на «Ленфильме» или на Свердловской студии. Русское советское киноискусство неразделимо с искусством всех народов страны.

Борьба за сохранение национальной самостоятельности кино против экспансии капиталистических киномонополий с их идеологией «коммерческого реализма» протекает в разных формах в зависимости от социального облика данной страны.

Закономерность жизни кинематографий социалистических стран — творческое освоение национального народного опыта. Принцип многонациональности кино данной страны стал нормой для федеративных социалистических государств. В Чехословакии равноправно действуют два кинематографических центра—чешский и словацкий (в Праге и Братиславе). В Югославии активно поощряется киноискусство всех шести народных республик этой страны: Сербии, Хорватии, Словении, Боснии и Герцеговины, Македонии, Черногории.

Национальные социалистические кинематографии интернациональны — в том смысле, каком интернационализм понимали Маркс и Энгельс.

Интернациональные национальные кинематографии наследуют завоевания мировой демократической культуры.

«Тени забытых предков»

«Я, бабушка, Илико и Илларион»

Курбе выражал дух Парижской коммуны. Оставаясь французом, оставаясь Курбе, он принадлежит мировой демократической культуре.

Творчество Льва Толстого порождено было русской действительностью, надвигающейся революцией, но отражает духовные запросы не только России — всего человечества.

Итальянский неореализм в кино поднялся на высокой волне антифашистского движения. Возникший на итальянской почве, он стал явлением всемирного характера.

На полотнах Гойи — Испания, XVIII век, но они живы и сегодня для всех нас.

Первый опыт формирования многонациональной социалистической кинематографии был осуществлен после Октябрьской революции в России.

Еще шла гражданская война, все силы республики были напряжены до предела, но уже тогда, в условиях невероятной нужды и опустошений, производились съемки первых фильмов.

В 1918 году было поставлено всего шесть картин — все только в Москве и Ленинграде.

В 1919 году начинается производство фильмов на Украине. Это преимущественно агитфильмы. «Революционный держите шаг!» — называется один. «Мир хижинам, война — дворцам» — другой. «Запуганный буржуй» — третий. «Это будет последний и решительный бой» — четвертый. В труднейший год борьбы на фронтах — 1919-й — только на Украине вышло семнадцать картин.

В 1921 году появилась первая грузинская советская художественная картина «Арсен Джорджиашвили». (Видимо, немало было споров по поводу названия — имелось целых три подзаголовка: «Убийство генерала Грязнова», «Жизнь в смерти», «Смерть во имя жизни».) На фильм «Арсен Джорджиашвили» немедленно откликнулся русский критик. «Прекрасная работа», — написал В. К. Туркин.

В 1924 году в Баку начинается азербайджанское кинопроизводство: научно-популярная картина «Горняк-нефтяник на отдыхе и лечении», художественная — «Легенда о девичьей башне» и другие. Однако, по мнению историка кино Э. Кулибекова, рождение национального кино в Азербайджане надо отнести к 1921 году: «Уже в 1921 году в Баку был выпущен первый документальный фильм «Годовщина Советского Азербайджана».

Одна за другой начинают производство фильмов студии: узбекская, армянская, белорусская, туркменская, таджикская, казахская, а после Отечественной войны — киргизская.

Латвия, Литва, Молдавия и Эстония к моменту их вхождения в состав СССР имели неодинаковую «кинематографическую» биографию. Первые съемки были произведены в Эстонии в 1908 году, в Латвии — в середине 20-х годов, в Молдавии кинопроизводства не существовало. После победы над фашистской Германией началась новая история киноискусства в этих республиках.

«Последний месяц осени»

Творческие и организационные формы национальных киноорганизаций не только в союзных республиках, но и в автономных, ждут еще своих исследователей — историков. Некоторые оригинальные опыты сейчас уже полузабыты.

Кто помнит о «Чувашкино»? А такая киноорганизация была в 1927 году в столице автономной республики, входящей в состав Российской Федерации, — в городе Чебоксары. Среди выпущенных ею картин обращал на себя внимание полнометражный художественный фильм «Сар-Пигэ». По мотивам повести Гарина-Михайловского «Зора» И. Максимовым-Кошкинским был написан сценарий и режиссером О. Фрелихом поставлен фильм из жизни чувашской деревни второй половины прошлого столетия. Это история крестьянской девушки Зоры, ставшей жертвой помещичьего произвола (ее роль исполняла Таня Юн — актриса, запомнившаяся зрителю красотой и обаянием). Сюжет характерен для кинематографии тех лет: история прозрения героини, проявления самостоятельности, способности к сопротивлению. Зора гибнет, но гибнет и помещик-насильник.

Фильм «Сар-Пигэ» — заметное событие в кинематографии тех лет. На его выход откликнулась центральная и местная печать — газеты «Известия», «Кино», ленинградская «Киногазета» и другие.

Исследования заслуживает «Востоккино» — киноорганизация, существовавшая в 1928—1935 годы (с 1934 года «Востокфильм»). Она знала свои взлеты — назову известный всему миру фильм «Турксиб». Кадры этой картины — верблюд, нюхающий рельс, или всадник, догоняющий поезд, и сейчас включаются в документальные произведения кино: подлинная хроника воспринимается как образ времени.

«Востоккино» собирал те творческие кадры, которые заняты были съемкой фильмов из жизни молодых советских республик. В истории кино этих республик заключена частица труда кинематографистов, объединявшихся «Востоккино».

Есть и другие «непрочитанные» страницы прошлого национальных кинематографий СССР. В 1928 году возникло «Немкино», выпустившее одну картину — «Мартин Вернер». Это фильм (по сценарию Б. Иллеша) о герое гражданской войны, организаторе сельского кооператива в волжской деревне, о борьбе бедняков с кулаком Куттнером.

В сюжетной схеме и тематических намерениях есть нечто общее с материалом фильмов «Старое и новое» и «Бежин луг» С. Эйзенштейна.

Еще пример. В 1929 году «Кино-Сибирь» (существовала такая организация) выпустила фильм «Тунгус с Хэнычара» по сценарию М. Большинцова. Фильм не сохранился. Известно лишь, что он — о тунгусах в дни установления Советской власти, о роли Комитета народностей Севера в строительстве новой жизни.

Кинематография искала материалы, сюжеты в истории и современности народов и народностей больших и малых. Не все получалось. Губили то схема, то спешка, то увлечение экзотикой, то все это вместе взятое. Не всегда удавался серьезный замысел. Но работа в искусстве — не прогулка по асфальту. Много неизведанного. Пугаться этого может только робкая или очерствевшая душа. Но не художник.

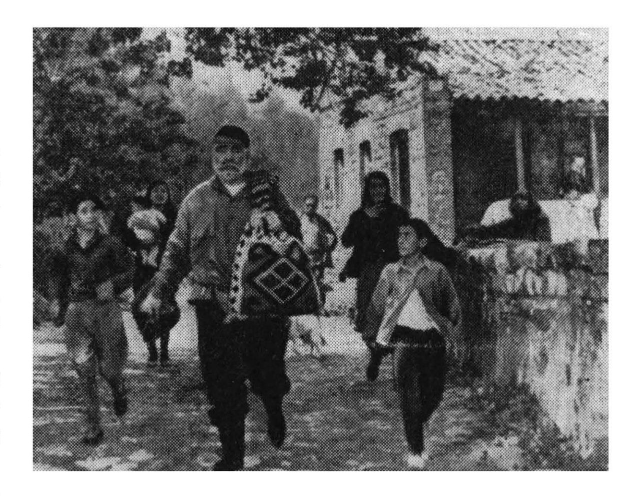
Оглядываясь на прошлое, сопоставляя непохожие фильмы республиканских студий, снятые в пустынях Туркмении или в тундре Сибири, в горах Армении или в поймах Белоруссии, можно заметить их общие черты.

Характерно для процесса формирования современных советских национальных кинематографий прежде всего познание, исследование при помощи киноаппарата жизни своей республики — того нового, что принесла социалистическая революция. В форме документального и художественного кино происходило эстетическое осознание необъятного социального и культурного бытия своего народа, в его реальных связях с другими советскими народами.

Первые фильмы Белгоскино — это демонстрация трудящихся Минска 1 мая 1925 года. В числе ранних культурфильмов Белоруссии — «Мелиорация БССР».

Первая полнометражная документальная армянская картина — «Советская Армения», а первый художественный фильм снят был по произведению А. Ширванзаде «Намус».

Это, конечно, не означает тематического ограничения только действительностью данной республики. Игоря Савченко интересовала, например, не только Украина, но и Россия, Польша, его увлекали герои освободительных войн и люди мирной повседневности. Во всем он находил революционную романтику, человечность.



«Отец солдата»

Национальные кинематографии вступали в союз со смежными искусствами, литературой.

Первая грузинская советская художественная картина поставлена по сценарию Ш. Дадиани. «Красные дьяволята» созданы по сценарию старого большевика-писателя П. Бляхина. Режиссер этого фильма И. Перестиани работал во многих городах России. В 20-е годы он вернулся в Грузию. Впоследствии он написал о том, что привело его сюда: «Грузию я любил еще юношеской любовью. В моем сердце она была связана... с добротой, веселостью, сказочным гостеприимством народа».

Возникновение кино в Грузии органически связано с театром Марджанишвили. Традиции национальной литературы и сцены,— верно отмечают Н. Зоркая и Л. Козлов,— «позволили передать национальные особенности характеров, нравов, быта, социальных условий... В Армении штампы «ориентального» фильма, заимствованные из западных «боевиков» на восточные сюжеты, вытесняются жесткой правдой экранизации Ширванзаде. Формирующаяся театральная актерская школа одновременно складывается и как школа кинематографическая».

Еще в 20-е годы на Украине работали над сценариями П. Панч, М. Бажан, Ю. Яновский, В. Сосюра, режиссеры театра, среди них замечательный художник-новатор Л. Курбас*.

* Более подробно см. об этом в статье: А. Шимон. Из истории украинского советского кино периода восстановления народного хозяйства (1921—1925 гг.).— «Из истории кино». Материалы и документы, изд. АН СССР, М., 1962 и в статье: Г. Журов. Первые шаги советского кино на Украине.— Сб. «Вопросы киноискусства», № 7, изд. АН СССР, М., 1963.

«Зной»

Довженко один как бы воплощал в себе синтез разнообразных дарований: писатель, художник, режиссер, публицист.

Единение молодых национальных советских кинематографий, чувство общности, освоение опыта русской революционной кинокультуры — закономерность, вытекающая из сущности советского строя.

Писатель Чингиз Айтматов, размышляя о пути восхождения национальных советских кинематографий, написал: «Нам удалось успешно преодолеть его в тесном взаимодействии и взаимопомощи социалистических культур, и главным образом осваивая опыт русской культуры и через ее посредство опыт художественного развития человечества. В этом сказалось интернациональное значение русской культуры»*.

Несколько примеров из недавней истории.

Режиссер Амо Бек-Назаров находился в Москве, когда получил предложение выехать на Кавказ. На вагонах поезда, в который садился Бек-Назаров, было написано: «Для сыпнотифозных». Не побоялся. Сел. Ветеран армянской кинематографии, режиссер Бек-Назаров в то время уже стал другом грузинского кино. В 1921 году он становится первым руководителем киносекции Наркомпроса Грузии. Участвует в национализации кинопредприятий.

В свою очередь грузинских кинематографистов можно было видеть в павильонах Еревана или Баку.

Эйзенштейн, Пудовкин спрашивали Шенгелаю, что он думает об их работах.

* Чингиз Айтматов. Многоликий экран, «Правда», 1967, № 15.

Эсфирь Шуб рассказывает в книге «Крупным планом», как много дала ей дружба с Натой Вачнадзе, их совместная работа.

Как лучших товарищей по оружию встречали в Грузии русских писателей С. Третьякова, В. Шкловского.

Характерно, как в годы войны складывалась судьба молодой казахской киностудии в Алма-Ате. Сюда были эвакуированы «Мосфильм» и «Ленфильм», слившиеся вместе с небольшим коллективом молодых казахских кинематографистов в единую Центральную объединенную киностудию (ЦОКС).

Действительность Казахстана вошла в жизнь мастеров России. Перед ними стояло много боевых задач, и одна из них — помощь в воспитании будущих мастеров казахского кино. Учителями первых кинематографистов Казахстана стали Эйзенштейн, Пудовкин, Козинцев и Трауберг, Эрмлер, Рошаль и Строева, Шкловский, Шуб. Вокруг Центральной студии и Сценарной студии, находившихся в то время в Алма-Ате, объединялись казахские писатели. Работа Ауэзова, Тажибаева, Мусрепова, Муканова и других видных писателей неотделима от истории кинематографии Казахстана не только в том смысле, что они выступали как авторы сценариев или их произведения экранизировались. Далеко не все казахские писатели стали сценаристами, но безусловно все они помогали созданию той интеллектуальной атмосферы, в которой работа художника приносит наибольшие плоды. В эти годы зародилась дружба писателей и кинематографистов России и Казахстана, сохранившаяся надолго. Теперь, по прошествии многих лет, в памяти тех, кто приезжал в Алма-Ату хотя бы на короткое время, стираются многие прозаические детали трудного быта — теснота, нехватки, недоедание — и остается окрашенный романтикой образ молодого кинематографического города. Здесь выпускались фильмы для фронта и тыла. Неброская, тяжелая работа создавала и кинематографическое Завтра. Как много написано о других кинематографических городах мира, заслуженного и — честно говоря — незаслуженного. И как мало об Алма-Ате, о братстве кинематографистов, братстве, которое выдержало самые строгие испытания военного времени.

Алма-Ата не исключение. Многое, похожее на то, что произошло в Казахстане, могли бы рассказать кинематографисты Таш-

кента, Ашхабада, Душанбе. И сюда были эвакуированы студии из других республик, и здесь происходили сходные процессы. То, что мы определяем обобщенными понятиями «единство», «дружба», обретало в каждой республике неповторимость и свой романтический облик.

Проявления общности бесконечны. Это не отвлеченные категории, а сама действительность. Взаимный обмен опытом. Работа русских кинематографистов в республиках. Рассмотрим некоторые характерные изменения. Работа республиканских мастеров в Москве, Ленинграде, на других дружественных студиях. Совместные размышления о проделанной и не проделанной еще работе. Просто человеческие отношения, которые нас объединяют.

И. Грицюс окончил операторский факультет ВГИКа. Потом работал с режиссером В. Жалакявичюсом в родных краях — в Литве. Грицюса пригласил в Ленинград Г. Козинцев снимать фильм «Гамлет». Поклонник Андрея Москвина, классика советской операторской школы, работавшего с с Г. Козинцевым и Л. Траубергом, И. Грицюс продолжал его традиции и на Литовской и на Ленинградской студиях. Потом Грицюс снова вернулся в Литву и снял с Жалакявичюсом «Никто не хотел умирать».

Еще одно связующее звено: Всесоюзный государственный институт кинематографии в Москве (ВГИК). Он вошел в кинематографическое бытие неоспоримой необходимостью. ВГИК стал многонациональной школой кинематографии и постоянной экспериментальной базой для молодежи всех наших республик и многих друзей из-за рубежа.

Каждый кинематографист, к какой бы теме он ни обращался, современной или исторической, к своей стране или зарубежной жизни, увлечен ли он реальностью или фантастикой, всегда решает общие задачи советской кинокультуры. Эйзенштейн, Довженко или Н. Шенгелая, отражая духовный мир России, Украины или Грузии, всегда оставались бойцами в одном коммунистическом строю, как Маяковский, Тычина или Тициан Табидзе. Советская кинематография участвует в борьбе на мировом экране, объединяясь со всем живым и честным против мертвого и бесчестного. Республиканские отряды советского кино — активная действующая сила в этой борьбе.

«Свадьба»

Нельзя понять процессы, происходящие в современном кино, мира во всей их сложности, если не знаешь открытий кинематографистов Грузии, Литвы или Туркмении.

Это реальность сегодняшнего экрана.

Кинематография, как никогда, приблизилась к человеку. Она постигает также способы изображения на экране абстрактных понятий, становится средством научного исследования.

Киноаппарат — это и глаз человека, и его сознание, и интуиция.

Киноаппарат стал интимнее.

В нем главное — не холод металла и равнодушный блеск оптики, а отзывчивость, восприимчивость ко всему примечательному, задевающему мысль и воображение.

То, что раньше было недоступным объективу, стало видным.

Глаз сделался острее, проницательнее.

Отсюда перемены в образной структуре фильма.

Отчетливее понять это помогают кинематографии, развившиеся в наших республиках.

Критики и мастера кино разных стран отмечают, что кинематограф сегодняшнего дня — это кинематограф ручной камеры, способный «вгрызаться» в снимаемый материал, двигаться в уличной сутолоке рядом с героем, это кинематограф подвижного и миниатюрного микрофона, который позволяет записывать интервью у любого встретившегося и заинтересовавшего режиссера прохожего, записать подлинное звучание шумов большого города, говор толпы. В качестве примет нового в киноискусстве часто отмечается импровизационность съемок. Их ха-

«Никто не хотел умирать»

рактер определяется не столько сценарием, сколько обстановкой, обстоятельствами на съемочной площадке. Отмечается ничем не ограниченная, допускающая любые небрежности свобода в мизансценированности, необязательность грима, декораций и т. д. Я думаю, что все эти наблюдения верны, отражают настроения части художников, их увлечения, опыты и успехи.

Не отрицая важности этих тенденций, я хочу остановить внимание читателя на других особенностях современного кино, которые поглощают и приведенные характеристики.

Самая главная особенность передовых произведений киноискусства середины XX столетия — это самостоятельность исследования жизни, новый подход к волнующим социальным, психологическим, философским проблемам времени, постановка новых общественных проблем.

Они не просто фиксируют при помощи аппарата наблюдения сценаристов, режиссеров, операторов, актеров, но и содержат новое истолкование событий, характеров.

До появления «Летят журавли» по-другому умирали герои, по-другому ошибались героини, по-другому шли в бой, по-другому вели себя в госпиталях, по-другому разговаривали за семейным столом, хотя жили в той же стране, ели тот же хлеб и дышали тем же воздухом.

Эти фильмы не порывали с традициями «Броненосца «Потемкина» или «Юности Максима», но и не повторяли пройденного. Откликаясь на происходившие в стране перемены, они вместе с тем ломали некоторые прежние представления о «нельзя» и «можно» в искусстве экрана. Повторения пройденного нет и в последующих талантливых фильмах.

Характерно, что «Здравствуй, это я!» или «Первый учитель» критиковали не за повторение пройденного, а за новизну. Оправдана ли непривычность, необычность таких картин? Такой вопрос не раз возникал на дискуссиях.

В «Философских тетрадях» Ленин написал: «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»*.

Искусство — форма общественного сознания — не механически фиксирует окружающее, оно в процессе художественного освоения отражает внешний мир и одновременно «творит» его. Художник не комментатор общеизвестных истин и общих мест, а соучастник созидания действительности, способный к самостоятельному размышлению, способный, подобно летчику-испытателю, смело идти навстречу неизвестному.

Мысль о сознании, и отражающем и творящем, кое-кем считалась неприменимой к мастерам экрана, считалось, что искусство кино — это искусство иллюстраций, а не исследований, не эмоционального анализа, не постановки проблем.

То новое, что приносит нам современный опыт советского киноискусства,— это расставание с иллюстративным прошлым киноискусства и развитие в нем общественных, новаторских потенциалов.

Другая особенность современного кинематографа — колоссальный рост эмоциональной информации, поступающей в зрительские аудитории. Телевизионные и кинематографические экраны, особенно в крупных центрах, воздействуют на наше сознание повседневно. Возникают новые разновидности жанров, репортажей о текущих событиях, научно-познавательных фильмов. В картинах, посвященных научным проблемам, трактуются вопросы, ранее недоступные кино: устройство атома, жизнь Вселенной, возникновение жизни; то, что считалось некинематографической абстракцией, обретает строгие экранные очертания. Отвлеченная мысль, выраженная разнообразными средствами кино,— такова особенность этой категории картин.

Новые кинематографические реальности возникают и в области художественного фильма.

Нам часто кажутся назойливыми закадровые голоса авторов или героев, рассказывающих, рассуждающих, комментирующих, сопоставляющих. Некоторые критики от-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 194.

вергают закадровый голос как противоестественный. Такие протесты бессмысленны. Закадровый голос отражает возникшую потребность в передаче на экране внутреннего состояния людей.

Как и закадровый голос, раздражение нередко вызывает неумелый или претенциозный показ на экране фантастических образов, видений персонажа и т. д. Протест против нарочитостей справедлив, но неоправданно отрицание закономерности самой тенденции. Суть ее — в стремлении выразить языком экрана непосредственность порывов, душевных движений, не осознанных персонажем действий.

Легче всего дать эпизод — воспоминание или пояснение в дикторском тексте. Новые эйзенштейны и чаплины отбросят наивные решения и расширят реальности кинематографического экрана своими открытиями. Это, как мне кажется, произойдет в самом недалеком будущем, экспериментальный опыт киноискусства последних лет подготовил почву для таких открытий.

Закадровый голос или использование приема отступления в прошлое для развертывания сюжета, замена повествовательной логики построения эпизода логикой поэтических ассоциаций (в фильмах «Иваново детство» или «Тени забытых предков» — в каждом по-своему), введение открытых финалов, не ставящих всех сюжетных точек над «i» (какова судьба героя в фильме «Девять дней одного года», останется ли он жив или погибнет на операционном столе?). Часть подобных нововведений отомрет, превратившись в архаичные, другие разовьются и обретут свое место в искусстве будущего. Но самый факт появления непривычных форм, приемов не случаен. Они вызваны к жизни потребностями искусства, призванного показывать зрителю новые миры и показывать не так, как вчера.

Когда мы говорим, что увеличивается поток экранной информации, это означает, что меняется и самый предмет искусства, он становится более емким, сложным, трудным для художника, более интересным, притягательным для зрителя.

Такие фильмы, как литовский «Никто не хотел умирать» или грузинский «Отец солдата», молдавский «Последний месяц осени» или узбекский «Нежность», обозначают и перемены в искусстве кино и расширение познавательного материала для зрителя. Они приносят впечатления о действительности: города, природу, лица. Одновременно художник делится с нами своими размышлениями о людях, событиях.

В самом деле, картина «Первый учитель» не просто история трагической любви, трудной судьбы учителя в заброшенном в горах киргизском селении, нет, это повесть о героическом характере, неожиданно и самобытно проявляющемся в предложенных авторами обстоятельствах. Точно также в первой новелле фильма «Нежность» художники, рассказывая историю молодых героев, анализируют тончайший и сложнейший момент в жизни человека — когда он расстается с детством, становится взрослым.

Постановка общественных проблем, волнующих современного человека, и расширение реальностей экрана потребовали от мастеров иного подхода к изображению человека. Драматургия характеров — таков пафос многих и многих картин.

Экранизация крупных литературных произведений в подавляющем большинстве случаев приводит к упрощению характеров: сохраняются поступки, события, последовательность действия первоисточника, но исчезают сложность, напряжение мысли, человечность замысла: действует инерция старого, иллюстративного кинематографа.

Авторы оригинальных и крупных произведений кино идут чаще всего на усложнение характеров, проблематики, эмоционального содержания. Возрастает интерес мастеров к изображению внутреннего конфликта, внутренних противоречий героев, связанных с его общественным бытием.

«Здравствуй, это я!»

«Горькие зерна»

Сердцевина повествования в картине «Никто не хотел умирать» — это история Вайткуса, трагическая история человека, оказавшегося между двумя непримиримыми лагерями. Получив назначение в сельсовет, Вайткус самим ходом борьбы должен выступать с оружием в руках против тех, кто вчера еще был его союзником по бандитскому подполью. Он уже порвал с этим подпольем и был наказан. Он как бы очистился от скверны прошлого, но еще нетвердо стоит на ногах, еще испытывает свой характер, свою способность по-новому думать, чувствовать и действовать. Коллизия, достойная трагедии!

Пристальное исследование неповторимых характеров — отличительная особенность картин «Последний месяц осени», «Зной», «Наш честный хлеб» и ряда других.

Означает ли все это, что невозможно создание картин без сложных характеров? Я убежден, что могут быть поставлены фильмы без индивидуализированных героев, воспроизводящие, скажем, ход событий, наблюдения, размышления автора. Но только при одном условии: если сам автор произведения обладает характером, если он — личность, способная впитывать и выражать время. Тогда и «безгеройная» кинематография будет кинематографией героев.

Немало написано о кинематографическом действии. В критической литературе встречается такое утверждение: раньше кино было искусством действия, искусством изображения погонь, убийств, спасений и т. д.; это искусство ныне будто бы умерло, и на его место приходит искусство мысли.

Такая схема несостоятельна. Даже в тех лучших фильмах, где преобладал показ внешних событий, было определенное содержание. С другой стороны, в картинах, претендующих на воспроизведение философской мысли, необходима определенность действия. Жизнь сложнее удобных схем. Оставим их. Оставив их, мы не можем уклониться от вопроса об эволюции действия в современном кино.

Глубокое существо этой эволюции, как мне кажется, заключается в том, что кино все больше становится способным к передаче внутреннего действия — недовысказанного, недопоказанного, недопровозглашенного.

В сценарии «Чапаев» были сцены, показывающие Фурманова и его товарищей в Иваново-Вознесенске — они готовятся к отъезду на фронт в дивизию Чапаева. Это были хорошие, полновесные эпизоды, достойные большого искусства. Но авторы «Чапаева», почувствовав, что этот материал может отяжелить картину, ослабить ее смысловое эмоциональное воздействие как целого, мужественно отказались от него. Иваново-вознесенских эпизодов в картине нет. Первое появление Фурманова в фильме — это его встреча с Чапаевым — сухая, сдержанная, до предела лаконичная. И все же вдумаемся: не существующие в фильме иваново-вознесенские эпизоды все же... существуют в нем.

В неуловимых для поверхностного наблюдения деталях, репликах, особенностях поведения героев живет все то, что н е показано на экране, что н е вместилось в композицию картины. Взаимодействует драматургия показанного и непоказанного, лишь отраженного, подразумеваемого, внутреннего действия.

Пафос освоения неизмеримых возможностей внутреннего действия — в его соразмерных органичных соединениях с внешним, показанным действием. Эта стихия кинематографического творчества — наименее исследованная, наименее испытанная, но необычайно притягательная для мастеров кино. Пример тому — такие работы молодых мастеров, как фильм «Здравствуй, это я!», поставленный в Армении, «Девочка и эхо», поставленный в Литве, «Через кладбище», поставленный в Белоруссии,— перечень можно продолжить.

Авторы этих кинопроизведений стремятся как можно активнее «эксплуатировать» способность зрителя к довоображению, доосмысливанию изображенного на экране.

Как и все разумное, это можно обессмыслить. Скажем, мне представляется бессмыслицей утверждения некоторых зарубежных коллег о том, что каждый зритель является сам для себя режиссером и что действие на экране в конечном итоге может быть беспредметным. Если нет авторской страсти, выраженной в определенной системе действия, то никакой «режиссуры» в зрительном зале не родится. Если нет авторской правды, боли сердца самого художника, его надежд, все превращается в бесплодную игру, в которой, право же, неинтересно принимать участие.

Действительное содержание открытий в кино заключается в новых сочетаниях действия внутреннего и действия внешнего. Общеизвестно, что экранным действием становятся молчание, звуковая пауза, взгляд героя, произнесенное слово в сочетании с непроизнесенным.

Многим казалось сначала, что появление картин без диалогов — это просто повторение немого кино. Но это не так. «Голый остров» — это звуковой фильм без диалогов, где драматизм и трагизм внешних событий восполняется в воображении зрителя драматизмом и трагизмом непоказанного, незвучащего. Богатство, а не бедность наблюдений, чувств породили «Голый остров».

Короткометражка молодого грузинского режиссера М. Кобахидзе «Свадьба» представляет собой не копию «древних» комических короткометражек, а своеобразный этюд, посвященный человеческим отношениям. Содержание этого фильма не исчерпывается его внешними приметами.

Внутренне действие наличествует не только в тех картинах, где отсутствует диалог. Характер диалога меняется вместе со всеми изобразительными средствами для того, чтобы повести мысль зрителя в глубины содержания, которые прямо не сформулированы в словах или поступках героев.

Еще одно соображение: о зрителе.

С одной стороны, продолжается колоссальное увеличение зрительских аудиторий. Каждый день появляются все новые и новые телезрители. Они смотрят и телевизионные представления и кинофильмы.

С другой стороны, «старые» зрители, постоянно следящие за кинорепертуаром, совершенствуют, оттачивают свое восприятие, становятся все более восприимчивыми к все более сложным композициям, художественным решениям, все более ценят художественный вкус, тонкость мастерства, искренность чувств, сложную простоту. Плохие, схематичные картины, даже проповедующие верные истины, не вызывают интереса. Не вызывают интереса и претенциозная режиссура или драматургия.

Необычайно повысилась способность зрительских аудиторий к восприятию ассоциаций, но только тех ассоциаций, которые рождены искренним чувством и свободным мастерством создателей фильма. Изменения в современном кино изменяют зрителя. Обогащенный зритель помогает изменению киноискусства, поощряет новаторство. Мастер независим от зрителя, но он и зависим от него. Зависимая независимость (если можно так выразиться) зрителя и мастера кино приобретает более сложные формы, которые мы должны познавать, если не вместе с развитием искусства, то хотя бы непосредственно вслед за его движением.

Социологическое и эстетическое содержание новых тенденций в киноискусстве требует анализа национальных, народных истоков кинопроизведений, той почвы, на которой выросло творчество имярек художника.

Октябрь принес мировому кинематографу нового героя, идеи, самый дух творческого новаторства. Вместе с тем разрушено было представление о кино как об искусстве безликом, вненациональном. Началась новая история кинематографа, сомкнувшая его с передовой литературой, театром.

Экран, освобожденный от коммерческого диктата и гнета реакционных идей, превратился в одну из важнейших форм художественного осознания народами своего прошлого, настоящего и будущего.

Вл. БАСКАКОВ

# Полемические заметки

Не так давно в продажу поступила книга избранных статей Виктора Шкловского «За 40 лет». Перечитайте некоторые статьи маститого литератора, прошедшего непростой путь в искусстве, статьи, написанные о кинематографе почти четыре десятилетия назад. Как свободно он судит о явлениях мирового порядка: об Эйзенштейне, Вертове, Пудовкине. Критик не только точно определяет значение этих художников в истории искусства, но и говорит об их поисках и издержках. Говорит нелицеприятно, иногда даже дерзко, но объекты его критики не становятся от этого меньше.

Эйзенштейн не стал меньше от того, что Ильф и Петров написали о его фильме «Старое и новое» фельетон. Пусть не во всем оказались правы великие сатирики, но фактом искусства остался и этот фильм и этот фельетон.

Как не хватает иным современным критическим статьям о кинофильмах определенности и смелости суждений. Как привержены они еще к табелю о рангах, как связаны они именами и боязнью «обидеть» и «побеспокоить» того, кого беспокоить опасно или немодно.

Советская кинокритика — это такое же новое принципиальное явление, как и сама советская кинематография. Они росли, развивались вместе. Это серьезное, творческое дело, и призвание кинокритика исключительно ответственно. Он участвует в формировании общественного мнения о фильме. Он помогает разобраться в гигантском потоке кинолент, выплескивающемся на экран. Но критические статьи — не только лоции в кинематографическом океане. Они и сами — явления искусства и адресованы и художнику и зрителю.

К счастью, уходит в небытие такой подход к кинокритике, когда ее рассматривают как призванную «обслуживать» создателей фильмов. Обслуживать и спрашивать при этом: «не беспокоит» ли это клиента? А если беспокоит, то клиент будет недоволен и скажет: «плохая статья, неправильная, не понял меня этот, который писал, не оценил, как положено». Реже с трибун кинематографических собраний слышатся возгласы: «Кто посмел меня критиковать? Кто кроме самого художника может оценивать явление искусства? А что, этот критик умеет ставить фильмы, как я?»

Да, такие возгласы, которые мы нередко слышали в прошлом, теперь все же встречаются реже.

Критика кино за последние годы стала набирать нужный темп. Ей приходилось не просто. Нужно было развивать и восстанавливать традиции, заложенные в 20-е и 30-е годы. В этом отношении литературной и театральной критике было легче. Там существовала полная преемственность, а главное — были кадры. Кинокритике пришлось рекрутировать свои ряды из среды литературной и театральной критики. Так случилось, что многие из тех, кто сейчас активно работает в кинотеории и кинокритике, окончили ГИТИС, или университет, или Литинститут.

Вышли книги Р. Юренева и Е. Добина, С. Фрейлиха и Н. Зоркой, И. Маневича и И. Вайсфельда, И. Рубановой и А. Караганова, С. Комарова и Н. Абрамова и других исследователей.

Стала развиваться и крепнуть критическая мысль не только в Москве, Ленинграде, Киеве, но и в других центрах многонациональной советской кинематографии. Недавно я прочитал книгу Х. Абул-Касымовой «Рождение узбекского кино». Мне кажется, что эта очень интересная работа поднимает совершенно новый пласт в киноведении. Сейчас такие работы создаются и в других районах страны.

Нет сомнения в том, что выход в свет книги «Глубокий экран» Г. Козинцева, публикующейся частями, станет крупным событием в истории экранного искусства мира. Кинокритика успела сделать немало. И если мы вспомним историю выхода на экран ряда известных теперь фильмов, то заметим случаи весьма примечательные. Критика помогла зрителям осмыслить глубину замысла и новаторство фильма «Летят журавли». Ведь в первые дни его выхода на экран залы кинотеатров были не так уж полны. Кинокритика решительно поддержала «Балладу о солдате» и «Судьбу человека», «Коммуниста» и «Дом, в котором я живу» как принципиальные завоевания советского кинематографа, развивающие на новом этапе традиции киноискусства 30-х годов.

Были и осечки, увлечения, пристрастия, происходившие по разным причинам. Иногда в нашей кинокритике вдруг возникали стремления придать этапный, чуть ли не планетарный характер частному и не всегда самостоятельному эксперименту, выдать среднее и в общем не лишенное таланта за великое и чуть ли не вечное, уникальное. Именно в этих случаях возникали фильмы-мифы, вокруг которых звенели критические копья, струился фимиам. Кинематографические журналы пестрели фотографиями, в которых люди, снятые в профиль или анфас, разъясняли свое кредо. При этом залы в кинотеатрах, где шли эти ленты, трагически пустовали.

Мне кажется, что наша кинематографическая критика сегодня созрела для того, чтобы вести серьезный и нелицеприятный разговор со зрителями и авторами о новых фильмах, об их достоинствах или недостатках, свершениях или издержках. В этом разговоре очень важны и принципиальность, и точность оценок, и конструктивный подход к явлениям искусства, и непримиримость к таким слабостям фильма, которые произошли не из-за объективных трудностей поиска нового, а из-за неверной позиции или приверженности взятому напрокат мышлению. Необходима при таком разговоре и непримиримость ко всякого рода халтуре, в какую бы причудливую ризу она ни облачалась, какими бы темами или ходкими словосочетаниями ни прикрывалась.

Перед всем критическим кинофронтом само время поставило немало сложнейших задач, связанных с определением значения и места нашего кинематографа в системе мирового кино, и с разработкой методологических основ киноискусства, и неуклонной, постоянной, квалифицированной, предельно точной борьбой против чуждой нам идеологии в ее различных проявлениях.

Я уже говорил, что многие критики и теоретики кино в последние годы работали активно и плодотворно. Но у нас было крайне мало обобщающих обзорных статей, в которых бы рассматривались кинематографические процессы хотя бы за год-два, в целом, в системе всего многонационального кино. Где же те статьи, которые бы рассматривали поток фильмов так, как он поступает к зрителю? У нас самое большое в мире число посещений кино. В небольших городах зритель ходит в кино каждую неделю, а то и два раза в неделю. Он даже не спрашивает, какая идет картина, а просто покупает билет. И нередко испытывает огорчения: «жемчужные зерна» зритель находит не так уж часто.

Интересных, содержательных, боевых статей, которые бы, повторяю, рассматривали весь поток экрана и подвергали критическому разбору не только явно слабые, бездарные, ремесленные картины, но и картины, которые в кинематографическом кругу поначалу были сочтены интересными, а затем провалились у зрителей и не оставили следа в киноискусстве, таких статей мало. Фильмы удачные, но имеющие слабости, просчеты, вообще, как правило, в критическом плане не рассматриваются. И я не думаю, что это способствует движению нашего кинематографа вперед.

Недавно у нас вышел перевод книжки польского теоретика кино Болеслава Михалека «Заметки о польском кино». Это серьезное исследование о путях развития польского киноискусства, о фильмах, ставших заметнейшим явлением мирового кино. Но интересно вот что: как рассматривает критик произведения своих друзей, создателей замечательного польского кинематографа, как подходит к ним. Михалек рассматривает фильмы крупных мастеров польского кино совершенно свободно, указывает на открытия их создателей и вместе с тем на издержки. Причем об издержках он говорит смело, не извиняясь при этом, не делая реверансов. Это настоящая критика.

Мне, например, показалось, что портреты Эйзенштейна, Кулешова и Протазанова

в интересной книге Н. Зоркой «Портреты» — это эссе, написанные на высоком литературно-критическом уровне. В них есть подлинная смелость исследователя, живость мысли, бесстрашие концепций, хотя некоторые суждения нам представляются спорными. И в то же время автор не нашел такой же смелости тогда, когда говорит о ныне здравствующих мастерах. Тут тоже немало тонких наблюдений, но вот этой присущей первым статьям творческой свободы все же не хватает.

А сколько у нас выходит книжек о режиссерах, актерах, авторы которых лишь соревнуются в эпитетах и больше всего боятся «побеспокоить» предмет своей «критики».

Серьезный критик Л. Аннинский в журнале «Советский экран» поместил рецензию о фильме «Строится мост». Он увидел в картине театральность режиссуры, невысокий уровень игры ряда актеров — и об этом написал. Но потом вдруг сделал резкий поворот и объяснил эти явные недостатки фильма тем, что это, мол, оказывается, новый вид кинематографического воплощения. В театральности фильма, дескать, и есть его величие. «Да, этот фильм театрален в том обычном смысле слова, в каком мы говорим это применительно к сцене театра»,— заявляет критик. И далее: «Чудеса — театральность в этом кинофильме не мешает мне. Она в замысле. Она в силе неловкой, чеховской трогательной фигуры корреспондента, попавшего в яркий, горланящий мир стройки, театральна и жизненная ситуация, и О. Ефремов идет ей навстречу».

Мне кажется, что такая аргументация — это попытка объяснить необъяснимое. Здесь желание «не беспокоить» умеющий отвечать на критику коллектив настолько сильно, что оно преодолело объективность.

В. Кардин поместил в «Искусстве кино» статью, где сказал о фильме правду: если играют актеры ниже своих возможностей, то это совсем не достижение, а если в стилистике фильма чувствуется театральность— то это тоже трудно признать открытием.

Я привел этот пример не для того, чтобы шельмовать картину, в которой есть и достоинства и недостатки, есть и удачная игра ряда актеров (Ефремов и Заманский, по-моему, играют очень хорошо). Но пример весьма характерный. Мне представляется поэтому важным и критический разбор фильма «Скверный анекдот», сделанный М. Кузнецовым в «Советском экране». Это острая, принципиальная статья.

Одно время в кинематографической среде говорилось о том, что зритель не дорос до таких-то и таких-то картин. Конечно, в этих призывах было много верного. Действительно, необходимо воспитывать зрителей, прививать им хороший вкус, совершенствовать систему проката. Но вот пример, над которым стоит подумать тем, кто излишне много говорит об отставании зрителя от современного уровня киноискусства.

«Обыкновенный фашизм», несмотря на то, что это, по существу, документальный, а не игровой фильм, несмотря на то, что цены на билеты были установлены такие же, как на игровой фильм, посмотрело столько зрителей, сколько смотрит самый лучший художественный фильм. Это что такое? Чем это объяснить? Этот пример начисто опровергает заявления о том, что зритель хочет видеть в кино лишь «Человека-амфибию» или «Великолепную семерку». Этот пример говорит о высоком интеллектуальном уровне нашего зрителя.

Социологическое исследование, проведенное в ряде областей в прошлом году, показало, что больше всего зрителям понравились два фильма — «Гамлет» и «Председатель».

О фильме «Председатель» шли споры в кинематографической и некинематографической среде. Но те пятьдесят миллионов зрителей, которые посмотрели этот фильм, посвоему решили этот спор. Они простили его авторам и известную заданность заключительных частей фильма и другие издержки, простили за то, что в этом фильме создан яркий, своеобразный, темпераментный образ Егора Трубникова, такой не похожий на стандартного кинематографического героя-руководителя, образ советского человека, коммуниста, бойца. И если сейчас удастся создать в других фильмах столь же своеобразные характеры наших современников — показанных в горении, в раздумьях, в острых конфликтах,—то это и будет отличный подарок зрителям.

И мне кажется принципиально важным, что Юлий Райзман в «Сыне коммуниста» и Сергей Герасимов в «Журналисте» стремятся создать крупные современные характеры, запечатлеть правду времени.

Нельзя забывать, что именно сейчас на белом полотне экрана идет идеологический спор о человеке. Что есть человек? Существо низменное и неисправимое или творец, сози-

датель? Буржуазные теоретики и практики кинематографа ведут наступление на образ, характер в киноискусстве, объявляя все это понятиями устаревшими, возводя в принцип обесчеловечивание искусства.

Мы — зрелое общество. Вопросы взаимоотношения человека с обществом, многосложность моральных проблем, возникающих ежечасно, — все это не может не волновать художника. Почему плацдарм познания человека мы должны отдать зарубежному кино? А изображение нового человека, сформированного нашим обществом? Нельзя считать случайным зрительский успех, который сопутствовал таким лентам, где рассматривались эти проблемы: «Сережа» Г. Данелии и И. Таланкина, «Двое» и «Зося» М. Богина. Этот поиск есть и в фильме Ф. Миронера и Г. Габая «Лебедев против Лебедева», и в картине В. Пронина и Е. Григорьева «Наш дом», и в «Женщинах» П. Любимова, и в узбекском фильме «Нежность», и в других.

Обо всем этом надо думать и думать всерьез. Пора отрешиться от такой привычной схемы: все, что рассказывается о чувствах человека, о его переживаниях, о человеческих проблемах, — все это, дескать, второстепенное, чуть ли не «мелкотемье». Но разве человек, живущий в системе нашего общества и нашей морали, не должен быть рассмотрен со всей тщательностью и глубиной, с пониманием его психологии, с тонким наблюдением и выявлением моральных конфликтов нашего неповторимого времени?

За последнее время наряду с подлинно экспериментальными, новаторскими фильмами появились, грубо выражаясь, фальшивомонетчики от экспериментаторства. Молодой человек приходит в свой студенческий клуб. Ему показывают новый фильм. Приехал сам режиссер и сказал, что он поставил новаторский фильм. А студенту фильм не понравился. Но как сказать об этом? Прослыть ретроградом, невеждой? Непросто признаться вслух, что экспериментальный фильм не понравился, что «король голый», тем более что сам король не побрезговал приехать в клуб и лично объяснял в течение часа свой замысел. На этом-то питательном бульоне и появляются фильмы, характерная черта которых — многозначительность при крайней бедности мысли.

Я уже говорил о фильме «Обыкновенный фашизм», где кипучая, пламенная мысль художника чувствуется в каждом кадре. А сколько картин, где в общем все как будто бы изящно, но мысли-то нет, а если и есть, то взятая напрокат, из третьих рук, как и приемы ее воплощения.

Недавно я прочитал дневник Юрия Тынянова, и мне запомнилось одно интересное наблюдение. Молодой Некрасов причесывался под Гоголя, а молодой Лермонтов придумывал себе родственников в Шотландии. Но Некрасов причесывался под Гоголя, когда еще не был Некрасовым, а Лермонтов искал своих родственников за морями до того, как стал Лермонтовым.

К сожалению, у нас есть люди, которые причесываются под Антониони, когда надо не причесываться, а зачесывать лысину.

Белинский писал о «переходных» стихах Пушкина, то есть о таких, где поэт уже виден, как именно Пушкин, но еще «верный литературным преданиям, еще ученик предшествующих ему мастеров, хотя часто и побеждающий своих учителей; поэт даровитый, но еще не самостоятельный, и, если можно так выразиться — обещающий Пушкин, но еще не Пушкин». Конечно, сравнение может показаться странным. Но сам термин о «переходных» произведениях, где художник уже художник, но еще не оригинальный художник, хотя не эпигон, очень интересен.

Разве у нас мало таких «переходных» работ в кино. И задача критика увидеть их и не принять за «переходные» такие, которые — плод не искусства, а ремесленничества, не вдохновения и стремления познать жизнь, а занудливого подражательства и пижонского суесловия.

Разумеется, задача эстетического воспитания зрителя всегда остается важной, это совершенно ясно. Но вместе с тем надо разобраться и в этом процессе: почему зритель, даже очень подготовленный и желающий воспринять новое, все-таки некоторые картины, которые в кинематографическом кругу считаются значительными, совершенно не воспринимает. Только ли здесь играет роль эстетическая глухота зрителя? Нет, видимо, суть вопроса в том, что создатели таких лент не учитывают сам характер киноискусства, которое без зрителя вообще не существует. Кино — самое массовое из искусств, уникальное искусство, у которого нет аналогий с другими видами искусства — ни с изобразительным искусством, ни с театральным. Мы оперируем миллионами и миллиардами зрителей, как и весь мировой кинематограф.

Чаплин разговаривал с миллионами. Лучшие наши фильмы тоже разговаривали и разговаривают с миллионами людей.

Очень хорошо, что последнее время ряд серьезных критиков стал более глубоко, чем прежде, разбираться в проблеме «Кино и зритель», внимательно изучать интересы и стремления тех, кто ходит в кино. Проведены первые социологические исследования. Опрос зрителей на Всесоюзном фестивале в Киеве, по существу, предвосхитил решение квалифицированного жюри, хотя члены жюри не знали до поры о результатах опроса.

«Критики не раз обращались к зрителям: не спешите бранить картину, показавшуюся вам трудной, слишком сложной, может быть, вы еще полюбите ее, получше поняв автора,— примеров сколько угодно,— пишет Я. Варшавский.— Да, теперь есть кино сложных мыслей — его породило время сложных событий, и оно заслуживает того, чтобы мы поняли его. Тем более что первые впечатления часто обманчивы — мы ведь постоянно испытываем инерцию прежних удовольствий и бываем сердиты на художника, если он вдруг преподнес нам не то, чего мы от него ждали. Все это так, но есть сегодня настоятельная потребность сказать и кинематографистам: друзья, подумайте о контактах со зрителем!

Премьеры новых фильмов проходят нередко в атмосфере, напоминающей катастрофу. Зрители недоумевают, скучают, расходятся. Авторы огорчаются и сетуют на неподготовленность зрителя. Но кто же должен готовить, образовывать его? Статья, книга, лекция? Конечно, однако, прежде всего — самый фильм. Произведение искусства воспитывает своего зрителя.

Статья, книга, лекция, клубный вечер, умная дискуссия продолжают то, что начато фильмом. Иначе быть не может и не бывает.

Товарищи авторы, не усложняете ли вы иногда фильм без нужды? Не кокетничаете ли иной раз, прошу прощения, сложностью? Ищите ли вы сотый, тысячный вариант выражения мысли, построения эпизода, монтажа — не ради примитива, а ради ясности?»

Как видим, критик ставит проблему «Кино и зритель» под острым углом.

Время выдвинуло немало и иных теоретических проблем, решение которых очень важно для практики кинематографа.

Уже давно в мировой критике идет спор о реализме. Есть теоретики, которые вообще отрицают реализм, призывая отправить его на историческую свалку. Но последнее время раздаются и иные голоса: реализм необходим, но в понятие реализм следует включать все то, что не есть массовая, базарная продукция, все то, что противостоит «кассовому» искусству, все то, что создается художником, а не ремесленником.

Но такое понимание реализма малоплодотворно, зыбко, расплывчато и всеядно. Оно впитывает в себя абсолютно все и не отвечает на главный вопрос: кому и чему служит произведение искусства — прогрессу или реакции, верит художник в творческие силы человека или сеет неверие, утверждает он жизнь или трактует вопросы тщетности бытия.

Нам предлагают считать реализмом все, что создает художник. Что же тогда не реализм? Только лишь комиксы, бульварное чтиво в литературе и джеймсы бонды всех мастей в кино? Но тогда в понятие «реалистическое искусство» автоматически включаются такие вещи, авторы которых и не пытаются как-то осмыслить явления жизни, а лишь стремятся превратить экран в опытное поле для клинических исследований психики человека, рассматриваемого вне общества.

В нынешнем зарубежном кино ясно видны две тенденции. С одной стороны — фильмы откровенно буржуазные. Сюда входят не только чисто развлекательные, «коммерческие» ленты, как хотят нас уверить иные наши специалисты по зарубежному кино. Нет, сюда входят не одни картины, где действуют супершпионы и супершпионки, международные авантюристы и римские полководцы. Сюда войдут и те фильмы, авторы которых заявляют о своем стремлении разобраться в человеке и обществе, но разорванность жизненных связей, многозначительность при преображении второстепенного и уход от важного — вот, что, пожалуй, характернее всего для стиля этих режиссеров. Они ищут причины язв и несовершенств окружающего мира в самом человеке, в его низменной природе. Авторы этих фильмов ставят вопрос, который издавна волновал гуманистов мира: существует ли добро? И отвечают: нет, не существует. В каждом жизненном явлении таится лишь зло. И то, что видится светлым, добрым, справедливым при тщательном наблюдении, оказывается черным, злым и жестоким. Потому и исследуется нередко человек с поврежденной психи-

кой — в нем, дескать, выявлено то, что тщательно скрыто у нормального человека.

У Свифта в одном из приключений Гулливера рассказывается о его посещении страны гуингнмов — существ в обличье лошадей, обладающих чудесными свойствами порядочности, гуманности, справедливости. В этой же стране живут и существа, похожие своим обличьем на людей, — это дикие, грязные твари. Лошади гораздо умнее, лучше и чище людей. Рисуя эту фантастическую картину, Свифт гневно обличал общественные пороки своего времени.

Современные буржуазные художники, претендующие на роль толкователей жизни, не стремятся обличать. Они как бы говорят: мы лишь констатируем факт — род человеческий выродился, исчерпал себя, цивилизация привела его к моральной и физической гибели, и он наверняка погибнет.

И в этом-то их различие с теми художниками современного Запада, которые занимают ясную позицию — отрицают, утверждая, отрицают, веря. Они тоже живописуют уродства и пороки общества, но не теряют при этом веры в человека. На вопрос, существует ли добро, они отвечают: да, существует, как и существует зло. Пусть они не всегда знают причины зла и источники добра, но их анализ жизни всегда социален и действительность дается в социальном разрезе.

Герои фильмов, авторы которых не порвали с реалистической традицией, показаны в определенной социальной среде, они исторически конкретны. Таковы герои фильмов неореализма. Таков анализ действительности и в лучших фильмах ряда современных итальянских, французских, американских, японских художников, стремящихся разобраться в реальных противоречиях действительности, создать правдивую картину жизни и не отчаявшихся в своей вере в человека.

Между тем в нашей печати немного статей, серьезно анализирующих не только отдельные явления зарубежного искусства, а и сами процессы мирового кино. Нередко преобладает чисто эстетический обзор продукции зарубежных мастеров, иногда яркий, но порой далекий от идейно-социального анализа фильмов. И очень часто прогрессивность фильма определяется лишь по весу, какой имеет мастер в мировом кино. И прогрессивными объявляются фильмы, концепция которых нам принципиально чужда. Чужда концепция человека, то есть тот краеугольный камень, тот оселок, который определяет: прогрессивное это или непрогрессивное явление в мировой культуре.

Поэтому мне показалась принципиально важной статья Сергея Юткевича о Каннском фестивале, напечатанная в «Искусстве кино». Свобода, с которой Юткевич рассуждает о явлениях современного зарубежного кинематографа, встречается в нашей критике нечасто. Во многих специальных статьях о зарубежном кинематографе нередко даже явный провал художника, его сползание с позиций критического реализма оправдываются при помощи разного рода тонких стилистических приемов.

Сергей Юткевич, отмечая бурное распространение шпионских лент и видя в этом невиданном размножении насилия и пошлости причины социального порядка, наблюдает резкое снижение качества фильмов, создаваемых крупными, талантливыми мастерами западного кино. Некоторые кумиры экрана, создатели «новой волны», творцы экспериментальных лент, привлекших три-четыре года назад внимание мировой критики, вдруг перешли на совсем иные, чисто буржуазные рельсы.

Сергей Юткевич точно и глубоко проанализировал, как эти кризисные явления коснулись видных мастеров современного западного кино. Насколько продолжителен этот кризис? Покажет время.

Интересное наблюдение. Некоторые режиссеры, в недавнем прошлом находившиеся в центре самых крайних модернистских экспериментов, нашли в себе силы выйти на дорогу реалистического искусства. Это тоже очень примечательно, это свидетельствует о бессмертии реализма, похороненного его противниками слишком поспешно.

Сама жизнь, практика кинематографа заставляет критиков и теоретиков кино глубоко разобраться в методологических вопросах киноискусства. Это тем более важно в связи с тем, что чуждые самим принципам советского искусства веяния сказываются в отдельных работах наших кинематографистов — неясность позиций, самодовлеющее использование того или иного приема без уяснения целей формотворчества, сползание с классовых позиций в оценке явлений прошлого и настоящего. Разобраться для того, чтобы помочь художникам идти верной дорогой правды и подлинного новаторства, многосложности и богатства. Разобраться

для того, чтобы идти верной дорогой социалистического искусства, имеющего ясную цель и твердую позицию.

Мы не бедны. Последние годы обогатили кинематограф. Были картины, которые, несомненно, войдут в историю кино. Так, как вошли в сокровищницу мирового искусства знаменитые березы и сцена солдатских проводов в фильме М. Калатозова и С. Урусевского «Летят журавли». Так, как запала в сердце зрителей чухраевская дорога, уводящая Алешу на фронт, от дома, от матери — навсегда. Так, как заставило миллионы сердец биться признание в машине большого, сильного, израненного душой солдата маленькому обездоленному мальчику в «Судьбе человека». Как навсегда запомнилась в «Коммунисте» могучая фигура Василия Губанова, в исступлении рубящего деревья, чтобы принести людям и тепло и хлеб. А прощание Мелехова с могилой Аксиньи в герасимовском фильме? А горящие гневом глаза маленького разведчика Ивана? Запомнились и иные, смелые и талантливые кинематографические свершения, сделавшие наши фильмы человечными, подлинно гуманными, занимающими свое особое место в киноискусстве мира. Эти, да и не только эти картины — победа мастерства, знания жизни, слияния с этой жизнью, но это и победа творческого метода, утверждающего новые пути в художественном познании мира.

Разве эпизод с балалайкой или сцена колхозного собрания в «Председателе» — это не настоящая, доподлинная правда? Или хуциевская картошка, которую рыла мать в грозную и страшную пору войны в подмосковной земле и над которой так бестактно и глупо глумится спустя много лет юнец? Или глаза людей на фотографиях узников Освенцима в гневном и раздумчивом антифашистском фильме М. Ромма, Ю. Ханютина и М. Туровской. Или прерывистый, взволнованный рассказ женщины-фронтовички в скромной и трогательной «Катюше» В. Лисаковича и С. С. Смирнова. Или удивительная по силе бородинская баталия в фильме С. Бондарчука. К чести нашей кинокритики надо отнести то, что она поддерживала многое из того, что создало искусство экрана за эти годы, что обогащает мировое кино.

Но критика не может, не должна пройти мимо того, что снижает уровень нашего искусства, что тянет вспять, сковывает штампами, привычными решениями, стертыми, как старые пятаки, характерами или безудержной погоней за модой.

Правда, о слабых, ремесленных картинах наша кинематографическая критика нередко говорит довольно строго.

Но есть еще немало того, что надо разбирать серьезно, конструктивно и в то же время нелицеприятно. У нас еще очень редко в статьях речь идет об эпигонстве, о довольно порой искусном камуфляже под современность, когда бедность мысли и отсутствие настоящей жизненной правды старательно прикрыты тогой новомодного, псевдопоэтического штампа.

Еще одно обстоятельство. В нашей кинематографической среде появляется излишняя болезненность при восприятии даже самых незначительных критических замечаний. Если о фильме в этой среде сказали, что это «хороший» фильм, то как же так: раз заявлено, что фильм хороший — можно ли его подвергать серьезному критическому разбору? Не лучше ли его прямо, без остановки отправить в золотой фонд и уложить на соответствующую полочку — пусть о нем, изощряясь в эпитетах, пишут кандидатские и докторские диссертации или говорят в специальных монографиях, снабженных красивыми иллюстрациями. В результате у нас получилось, что фильмы, безусловно удачные, но не лишенные недостатков и слабостей, весьма поучительных для кинематографа, оказались вне критического разбора. Они сразу обрели суперобложки и значатся лишь в парадных перечислениях.

И в то же время фильмы, чьи судьбы сложились не столь счастливо и они попервоначалу не попали в «список», но фильмы, в которых есть отдельные поразительные актерские удачи или очень интересные кинематографические решения, не стали объектом критического внимания.

Иные читатели и даже кинематографисты с удивлением и беспокойством спрашивают: как же так, об одном фильме вдруг появляются рецензии, не схожие по оценкам.

Ну а разве было бы плохо, если бы у нас было больше дискуссий — устных и печатных — по новым, да и не только новым картинам. Разве больные проблемы экранизации не могли б вызвать сегодня такую дискуссию? Или проблемы «поэзии» и «прозы» в кинематографе?

Да мало ли коренных проблем выдвигает время.

Люди старшего и среднего поколения помнят, каким событием был выход на экран «Чапаева», трилогии о Максиме, фильмов о Ленине. Не по обязанности зрители ходили на эти картины и не только для того, чтобы получить какие-то сведения об истории революционных битв. Это были самые кассовые картины, которые посещались миллионами, и миллионы людей испытывали творческое удовлетворение, радость и душевный подъем от прикосновения не только к великим темам, но и к высокому искусству. Фильмы смотрели при переполненных залах, и герои этих картин определяли нравственный кодекс поведения человека того времени. Эти фильмы сыграли огромную роль в духовном формировании поколения советских людей, с честью выдержавшего самое суровое испытание из всех возможных для человека испытаний—огонь Великой Отечественной войны.

В своем очерке творчества Юлия Райзмана критик Н. Зоркая, разбирая его фильм «Машенька», законченный в годы войны, сделала интересное, на мой взгляд, наблюдение: «Потребность заново взглянуть на человека, самого рядового, самого обычного, ничем особенным не отмеченного, ничем судьбой не награжденного, выражающего собой общераспространенное, массовое, и увидеть именно в этом человеке выразителя времени — такая художественная потребность обычно рождается на переломе эпох, накануне или после больших народных испытаний... Изымая малейшую клеточку общества и увеличивая ее под лупой, искусство делает выводы о жизнеспособности всего гигантского организма; беря лишь каплю крови, анализирует ее состав и сложные внутренние процессы, происходящие в организме». Добавим, что такая потребность возникает с особой силой и в годину самих народных испытаний. Разве не на основе этой потребности появился Теркин — герой поэмы А. Твардовского—самый яркий в своем неповторимом своеобразии и самый массовидный характер, рожденный литературой периода Великой Отечественной войны. Показать величие и духовную стойкость в рядовом, обыкновенном, казалось бы, неприметном — это и есть изобразить сам подвиг народа, способного в крутую годину своей судьбы на такие испытания, которые трудно даже представить разуму человеческому.

Для подготовки фильма нужен большой по времени производственный цикл. Непросто было показывать фильмы в условиях фронта. Газеты со статьей или со стихами приходили прямо в окоп. Киноленты не имели такой возможности — нужны помещение, аппаратура. И тем не менее трудно недооценить роль кино в подготовке подвига, в закалке тех людей, которые сделали невозможное — пройдя трагедии первого периода войны, остановили и разгромили страшного и сильного врага.

«Чапаев» и трилогия о Максиме, «Комсомольск» и «Мы из Кронштадта», «Цирк» и «Трактористы», «Депутат Балтики» и «Член правительства», «Последняя ночь» и «Ленин в Октябре». Для целого поколения людей эти фильмы были университетом нравственности, источником веры в те идеалы, которые пришлось теперь защищать с оружием в руках. Происходило невиданное явление: герои лучших предвоенных картин для поколения ровесников Октября и для более молодого поколения не воспринимались как персонажи произведений искусства, они властно вторгались в самую жизнь, в бытовой уклад, в повседневность. Максиму подражали, Чапаева цитировали в разговоре. Словами Вани Курского отшучивались. В героине «Цирка» или «Машеньки» видели идеал современной женщины.

И не случайно так любили солдаты в короткие перерывы между боями вспоминать картины, виденные перед войной.

Каждый фронтовик, наверное, запомнил, как собирались в землянке после боя пять-шесть солдат и начинался бесконечный рассказ «про кино».

— А помнишь, как Максим пришел в банк?—рассказывал какой-нибудь молоденький солдатик, и все его слушали, как будто бы и не видели этой картины, слушали, вспоминали.

— Сегодня струсил я вначале, когда немцы напирали,—признавался другой солдат,— как в «Чапаеве», когда «психическая» была. Но потом отошел, взял себя в руки...

Это рассказывал боец после жаркого боя, выдержав несравненно более страшную, чем в чапаевские годы, «психическую» атаку гитлеровцев.

Видный советский полководец маршал Советского Союза С. С. Бирюзов вспоминает один из эпизодов тяжелых боев лета сорок первого года. «Требовалось под огнем противника организовать переправу нашего арьергарда. О спасении уцелевших машин

думать не приходилось — мы их подожгли, а сами бросились вплавь в прохладную воду Сожа. Сзади противники все время обстреливали нас, и на поверхности реки то там, то тут пенились следы от пуль. «Совсем как в кинофильме «Чапаев», — невольно подумалось мне». Образ из знаменитого фильма возникал всякий раз, когда советскому человеку приходилось испытывать свою волю и преданность идеалам.

И пели солдаты в окопах песни из фильмов.

Это было причастие к той жизни, которую они «недожили», это было желание быть достойным того общества, становление которого было запечатлено на экране. Это был невиданный процесс непосредственного влияния искусства на жизнь.

Эстетический уровень этих лент — это та черта, от которой мы должны идти вверх, а не вниз, это тот рубеж, который нами уже завоеван, и мы не можем, не имеем права сдавать или обходить этот рубеж.

И действительно, за последние годы создано немало картин, в том числе и на историко-революционные и на военно-исторические темы, которые находятся на уровне этого рубежа, а в ряде случаев вносят новое в идейно-художественное осмысление материала истории Советского государства.

И верно — «Баллада о солдате» и «Судьба человека», «Коммунист» и «Живые и мертвые» тоже шли и идут при переполненных залах и тоже активно участвуют в формировании сознания советских людей. Подобного рода ленты привлекают симпатии к нашей стране миллионов людей за рубежом. Такая же судьба ждет и многие новые фильмы, которые только что сделаны или делаются на студиях — это наше богатство.

Смелым и принципиально важным для развития искусства поиском в области содержания и формы явилась работа Сергея Юткевича и Евгения Габриловича «Ленин в Польше» — совместная постановка польских и советских кинематографистов. Эта картина передает кипучую мысль Ильича, его умение в малом видеть великое, на основе обыденных и простых фактов создавать сложные теоретические построения, важные для судеб революции. Ленин не комментирует то, что происходит на экране, экран и ленинская речь живут параллельно, как бы дополняя друг друга. Ленин думает, рассуждает, предполагает — он мыслит, и лента передает процесс многосложного мышления гения революции. Новое в историко-революционной теме ищут Марк Донской и другие мастера.

И в то же время нельзя сегодня не сказать о том, что в ряде случаев (и, к сожалению, нередко) мы не достигали уже завоеванных рубежей и в какой-то степени утрачивали позиции. В картинах возникали знакомые ситуации, не происходило открытий ни в области освоения содержания, ни в области развития формы.

Это тоже очень большая проблема, которую уже начала рассматривать наша критика и рассматривать серьезно. Появились работы на эту тему А. Караганова, А. Новогрудского и других критиков.

За последние годы наше кино стало подлинно многонациональным — этот процесс должен быть глубоко осмыслен критикой. Очень важно при этом отметить, что в освоение историко-революционной темы кинематографисты союзных республик внесли нечто принципиально важное. Ведь и «Никто не хотел умирать» В. Жалакявичюса — это тоже историко-революционный фильм, совершенно новый для нашего кинематографа по жанру. Он нов и по проблематике, ибо раскрывает своеобразие революционных процессов в Прибалтике.

Это же можно сказать и о фильме «Лестница в небо» Р. Вабаласа и о фильме «Горькие зерна» Ю. Лысенко и В. Гажиу.

Все эти явления заслуживают глубокого разбора.

Время поставило очень важный вопрос об экранизации литературы, о ее возможностях и пределах, о ее месте в киноискусстве. Это вопрос о просветительной роли кинематографа. И здесь произошли первые критические бои, хотя в пылу полемики высказано, на мой взгляд, и много размашистых суждений, опрокидывающих серьезные экранизации, являющиеся общекультурным делом. Значит, и тут следует разобраться, поспорить, теоретически осмыслить многие важные явления.

Критическая мысль не может стоять на месте. Она в движении, в развитии. Спор продолжается. Спор и борьба — за и против. За утверждение правды социалистического искусства, правды характера нового человека, против проявлений чуждой нам идеологии.

*В советские годы кинематограф стал неотъемлемой и важной частью культурной жизни сельского населения нашей страны. Участники встречи за редакционным «круглым столом», материалы которой были опубликованы в № 10 журнала «Искусство кино» за 1966 год,— сотрудники НИКФИ, Гипросельстроя, Главсельстройпроекта, управлений культуры и кинофикации, Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, а также партийные и клубные работники — рассказывали о перспективах дальнейшей кинофикации села, о том, какие проекты сельских клубов и дворцов культуры уже разработаны или разрабатываются, какой киноаппаратурой будут оснащаться новые кинозалы, кто должен нести ответственность за строительство и быстрейший ввод в действие новых сельских кинотеатров и кинозалов.*

*Редакция попросила председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романова продолжить этот важный разговор. Ниже публикуется его ответ на поставленные редакцией вопросы.*

Ал. РОМАНОВ,
председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР

# «Восемь тысяч новых экранов»

В 1917 году, в канун Великого Октября, в России насчитывалось не более полутора тысяч проекционных киноаппаратов. Разумеется, они были сосредоточены преимущественно в крупных городах, где к тому времени возникли первые относительно крупные кинотеатры.

Пять десятилетий минуло с той поры. Кинематограф, как и предсказывал В. И. Ленин, стал самым массовым из всех искусств. К концу нынешней пятилетки количество киноустановок, включая современные кинозалы, дойдет в нашей стране до 160 тысяч, причем число только сельских стационарных киноустановок увеличится на 13 тысяч (ныне на селе работает 120 тысяч киноустановок). Органы кинофикации, глубочайше заинтересованные в развитии киносети, обязаны оказывать местным советским и партийным организациям всю необходимую помощь в планировании нового строительства, в выборе наиболее рациональных проектов, в монтаже оборудования. При этом особое внимание должно быть уделено строительству сельских кинотеатров и лучшему использованию всех имеющихся возможностей повышения культуры кинообслуживания сельского населения.

Следует признать, что уровень кинофикации сельской местности, определяемый количеством киноустановок, приходящихся на 10 тысяч жителей, у нас все еще невысок. В среднем этот показатель не превышает пока 11,5 киноустановки, а в государственной киносети — 9,8 киноустановки на 10 тысяч жителей. К тому же этот средний и весьма низкий показатель во многих республиках пока еще не достигнут. Так, в Таджикской ССР на 10 тысяч жителей приходится лишь 3,1 киноустановки, в Туркменской ССР — 4,1, в Узбекской ССР — 4,4, в Грузинской и Армянской ССР — 5, в Азербайджанской ССР — 5,2. Эти цифры, по существу, и дают ответ на вопрос, почему так редко смотрит фильмы сельский зритель этих республик. Ему просто негде их смотреть. И вот, если средняя посещаемость кино сельским населением по Союзу в целом составляет около 16 в год, то в Грузинской ССР в течение года сельский житель бывает в кино в среднем не более 5 раз, в Азербайджанской ССР — 6, в Таджикской ССР — 7,1, в Армянской ССР — 8,4, в Узбекской — 8,5.

Какое огромное количество хороших фильмов не доходит до сельского населения! Какой невосполнимый ущерб воспитательной работе наносит очевидное невнимание к кинофикации села! И как веско подчеркивается всеми этими данными насущная необходимость развития сельской киносети, прежде всего в тех республиках, где это дело явно отстает.

В последнее время все более широкий размах на селе принимает клубное строительство. К сожалению, развитие киносети при этом сдерживается малым выбором хороших проектов кинотеатров и клубов. По поручению Комитета по кинематографии проектные организации сейчас ведут определенную работу в этом направлении. В 1966 году, например, были введены в действие два типовых проекта сельских кинотеатров на 150 мест. В 1967 году намечено ввести еще 6 таких проектов на 150 и 200 мест для различных климатических зон.

В ряде союзных республик (РСФСР, Украинская, Казахская, Узбекская ССР) разработаны проекты и уже строятся сельские кинозалы на 130—150 мест. Почти повсеместно строительство новых сельских клубов и кинозалов при них вошло в планы подготовки к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Нельзя, однако, умолчать и о том, что большинство имеющихся сельских клубов содержится у нас в запущенном состоянии, не имеет сносной мебели, а бывает, что и не отапливается зимой. В такой кинозал редко кто захочет пойти. Следовательно, наряду со строительством новых кинотеатров и сельских киноустановок необходимо самым серьезным образом отнестись к благоустройству существующих клубных помещений, к повышению качества кинопоказа в действующей киносети и к ее техническому переоснащению.

Дело в том, что в настоящее время большое количество сельских кинозалов на 80—100 мест оснащено такой аппаратурой, которая по своим техническим данным не обеспечивает необходимого качества кинопоказа и должна быть заменена. Если учесть и ту аппаратуру, которая отработала амортизационный срок, то переоснащению подлежит примерно 30 процентов сельских киноустановок.

Необходимо также всемерно внедрять ксеноновые источники света. В течение пятилетки ксеноновыми лампами должно быть оборудовано до 20 процентов всех сельских киноустановок. В этом мы видим один из важнейших источников сокращения эксплуатационных расходов и улучшения демонстрации кинолент.

К настоящему времени уже разработаны нормативы технического переоснащения киноустановок в 1967—1970 годах. В текущем пятилетии предусматривается увеличить более чем в два раза яркость сельских экранов — в основном за счет модернизации существующей кинопроекционной аппаратуры (типа «КН-11» и «КН-12») и замены матерчатых экранов экранами из пластиката. Должна значительно увеличиться и сеть широкоэкранных киноустановок. Новые нормативы предусматривают также преимущественное использование 16-*мм* фильмов на киноустановках мелких населенных пунктов, где применение узкопленочной аппаратуры экономически оправдывается лучшим образом.

Для кинофикации мелких сельских населенных пунктов, а также для клубной и учебной работы на селе разрабатывается комплект портативной переносной 16-*мм* кинопроекционной аппаратуры (ППК-1), рассчитанной на обслуживание ее кинодемонстраторами.

Разумеется, что положительные результаты технического переоснащения сельской киносети в первую очередь зависят от объема ассигнований, выделяемых в республиках на эти цели, а также и от предприятий, выпускающих кинооборудование и запасные части.

О предприятиях приходится упоминать в этой связи потому, что для технического переоснащения и дальнейшего развития сельской киносети в 1967—1970 годах потребуется более 200 тысяч кинопроекторов облегченного типа, в том числе 108 тысяч 16-*мм* и около 70 тысяч 35-*мм* широкоэкранных. Кроме того, промышленность должна поставить сельской киносети свыше 50 тысяч комплектов узлов и деталей для модернизации работающих сейчас проекторов (типа «КН»). Производство небольших по размерам светосильных экранов из пластиката за последнее время несколько увеличилось, но заявки сельской киносети на такие экраны промышленностью пока удовлетворяются в крайне ограниченных количествах.

Словом, дальнейшее развитие, техническое оснащение и переоснащение сельской киносети потребуют больших усилий органов кинофикации, проектных организаций и предприятий, поставляющих киносети различную аппаратуру и запасные части к ним. Село должно получить разнообразные по вместимости и архитектурным решениям кинотеатры и кинозалы и необходимую кинопроекционную технику. Сельский киноэкран призван стать важнейшим средством просвещения и воспитания населения, верным помощником партийных организаций в решении великих задач коммунистического строительства.

Ан. ВАРТАНОВ

# Круговорот жизни

Так случилось, что вторую картину режиссера Т. Океева «Небо нашего детства»* я посмотрел раньше, чем первую. Признаться, не удиви меня режиссер своим дебютом в игровом полнометражном фильме, я, наверное, и не знал бы, что он сделал такую интересную короткометражку. Произведения этого жанра труднодоступны не только для зрителей (о превратностях проката короткометражек не раз писалось), но и для критиков.

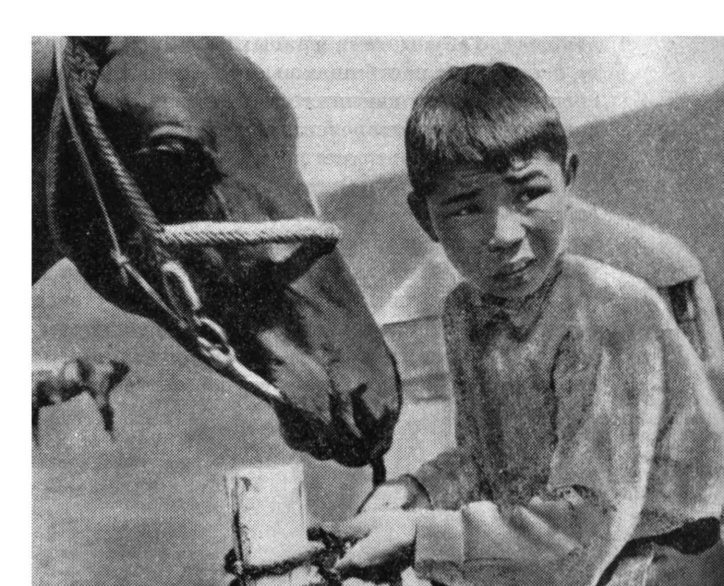
«Это лошади» — одночастевая картина, которая для многих молодых режиссеров оказывается пробой пера, доказательством профессиональности и права на большую работу. Мне не раз доводилось видеть курсовые студенческие работы во ВГИКе, которые затем во «взрослых» фильмах не имели никакого продолжения. В фильме Т. Океева, напротив, можно обнаружить своего рода конспект будущей полнометражной ленты. Во всяком случае, от первого фильма ко второму материал, образный строй произведения, пафос художника, по сути, не меняются, только углубляются, уточняются. Пожалуй, в том, что можно назвать философией фильма, одночастевка Т. Океева по-своему более закончена. Короткий метраж, а также отсутствие дикторского текста в картине требовали от автора предельной четкости мысли, определенности авторской позиции.

В одночастевке Т. Океева рассказана жизнь лошади. Но не конкретная биография, как это было, скажем, в толстовском «Холстомере» или в «Прощай, Гюльсары!» Чингиза Айтматова, а если можно применить тут торжественную фразеологию,— судьба Лошади, извечный круговорот ее жизни. Картина начинается с родов кобылицы и первых неверных шагов жеребенка, затем мы видим бег вольных скакунов, объездку молодняка, сцены на ипподроме и, наконец, тактично снятые эпизоды скотобойни. Кончается фильм, как и начинается, видами горного киргизского пастбища, где проходит вся жизнь лошади, от рождения до смерти.

В новой работе Т. Океева нет судьбы Лошади, хотя чуть ли не все эпизоды одночастевки так или иначе присутствуют. Но в художественном фильме уже сценарий, где режиссер выступает в качестве соавтора драматурга К. Омуркулова, расширяет рамки рассказа: здесь рядом с Лошадью встает Человек, и драма, в которой вначале люди были представлены лишь отраженно, теперь разворачивается в них самих. Вечный круговорот жизни, который был кратко, но красочно представлен в одночастевке, здесь приобретает более широкое звучание. Вечны не только природа, седые киргизские горы, табуны коней, щиплющих сочную траву альпийских пастбищ. Вечен и труд человека, пасущего лошадей: Бакая, его жены Урум, Алыма и Айнаш. Вечен — и прекрасен.

Но эта вечность лишь составное того целого, что зовется жизнью. Вечно и другое — противо-

«Небо нашего детства». Н. Дубашев — Калык



* Сценарий К. Омуркулова, Т. Океева. Постановка Т. Океева. Оператор К. Кыдыралиев. Художник С. Ишенов. Композитор Т. Эрматов. «Киргизфильм», 1967.

«Небо нашего детства». В центре: М. Рыскулов — Бакай

стояние нового старому, устоявшемуся, не сразу, нелегко отступающему перед натиском жизни.

Дети Бакая и Урум бросили родное пастбище и ушли в город. Их последыш Калык, мальчишка лет тринадцати-четырнадцати, тоже не хочет оставаться в горах навсегда, он рвется после летних каникул обратно в город, в школу. Если и Калык осядет в городе, то вместе со стариками умрет это умение, что передавалось из рода в род, вырастить хорошего коня, быстро сложить юрту, приручить беркута. И судьбе лошади грозит опасность: в горах прокладывают шоссейные дороги, шум мотора все чаще перекрывает ржанье лошадей.

Остап Бендер, герой романов Ильфа и Петрова, выступая в старинном городе Удоеве на митинге в честь автомобильного пробега, произнес фразу, прозвучавшую как лозунг: «Железный конь идет на смену крестьянской лошадке». Вот уже сколько лет «лошадки» ведут неравный бой с «железными конями» и шаг за шагом отступают. Табуны темногривых коней, пасущиеся на бескрайних пастбищах высоко в горах, сегодня воспринимаются как нечто патриархальное, вековое, почти как отороченные мехом шапки аксакалов или островерхие юрты.

Но в фильме Т. Океева нет ни слезливо-ностальгичной тоски по минувшему, ни радостных кликов по поводу стремительного наступления новой техники. Та и другая — крайние — позиции нехороши для него не только в силу своей односторонности, ограниченности, не потому, что не раз уже присутствовали у других кинематографистов, нет, они попросту не соответствуют художественной индивидуальности режиссера. Ключ, которым Т. Океев открывает для себя мир, это Любовь. Любовь к родной киргизской природе. Любовь к людям, населяющим землю Киргизии. Любовь к лошадям, верблюдам, собакам — ко всему живому.

Впрочем, любовь тоже бывает разной. Бывает мимолетная влюбленность в то, что впервые увидел и чему удивился. Можно любить снисходительной любовью заезжего человека. Можно, наконец, любить лишь красивое и возвышенное. Толомуш Океев любит то, что знает досконально, в самых незначительных подробностях. Причем он любит не только красивое, эффектное, но с такой же силой — и прозаическое, обыденное. Любит как человек, все это прочувствовавший изнутри. Как художник, способный хорошо видеть и хорошо слышать.

Поначалу я не обратил внимания на то, что в титрах фильма «Это лошади» Т. Океев значится не только постановщиком картины, но и ее звукооператором. Но после второго фильма Т. Океева стало ясно, что для него звучащий мир, его достоверность не менее важны, чем мир зримый. Целая гамма разнообразных звуков наполняет экран: топот мчащегося конского табуна, взвизгивающие струйки кумыса, тихое ржание кобылицы, подзывающей жеребенка, улюлюканье чабанов, загоняющих табун, клекот беркута: жизнь — от форте до пианиссимо — звучит в фильме.

Сегодня достаточно популярен кинематограф, исследующий жизнь методом кинонаблюдения — так называемое «прямое» кино. Однако нередко некими признаками современного киноискусства пытаются замаскировать пустоту содержания режиссеры, которым нечего сказать, у которых желание быть «современным» превалирует над потребностью образного постижения мира. В таких случаях формальные приемы, структурные элементы фильма выходят — иногда, можно сказать, выпирают — на передний план, тщательно стараясь прикрыть убогость, малозначительность сказанного с экрана.

В «Небе нашего детства» — наблюдающая, исследующая камера, но ни в одном кадре мы не замечаем самодовлеющего взгляда киноаппарата, не чувствуем нарочитого в почерке режиссера: всякий раз кажется, будто между нами и объектом изображения нет посредников — мы сами вглядываемся в жизнь героев фильма, анализируем ее.

Лучшие сцены картины — будни чабана на высокогорном пастбище. А ведь еще недавно искусство избегало таких эпизодов, считая их некиногеничными, скучными. Сегодня именно

в подобных сценах кинематограф убеждает своей способностью захватить зрителя обычным течением жизни.

Фильмы Т. Океева говорят о явной симпатии художника к неигровым сценам, о его умении прекрасно снять эпизоды, которые необходимо не столько «ставить», сколько наблюдать. Но при этом Т. Океев показывает себя художником, способным не только передавать общее движение жизни, но и раскрывать индивидуально-неповторимые характеры людей. Старый Бакай и его жена Урум, их сын Калык, супруги Алым и Айнаш — их спутники по кочевью — все эти люди не выглядят некими безликими фигурами, «довесками» к природе. Поведение, поступки героев выявляют душевно сложные натуры, весьма определенно выступающие в развертывающихся на глазах у зрителей конфликтах. Некоторые из этих столкновений, например конфликт Бакая и Алыма, кажутся надуманными, привнесенными в киноповествование для обострения ситуации, другие — ссора между Бакаем и Урум из-за сына — тесным образом связаны с основными событиями фильма.

Бакай в исполнении М. Рыскулова — серьезнейшая удача фильма. Стремление старика удержать сына в горах — это отнюдь не желание покорить мальчишку отцовской воле; в этом его шаге постоянно чувствуется жизненная необходимость, продиктовавшая столь суровое решение. Поэтому-то, кстати сказать, перемена, которая происходит с Бакаем в последних кадрах, где он отпускает сына в город, не кажется столь неожиданной и не напоминает схожие ситуации в других картинах: своеобразный, многогранный характер Бакая точно раскрывает Муратбек Рыскулов.

Внимательным и понятливым взглядом прослежены в фильме отношения Бакая и Урум: бок о бок прожитые годы прочно сблизили людей — супруги ворчат, сердятся и вместе с тем по-настоящему любят и жалеют друг друга. Поэтому сцена, где Бакай колотит свою жену, сделана так, что мы прощаем его, понимая драму старика — ведь на наших глазах окончательно рушатся мечты Бакая о будущем сына, своего рода.

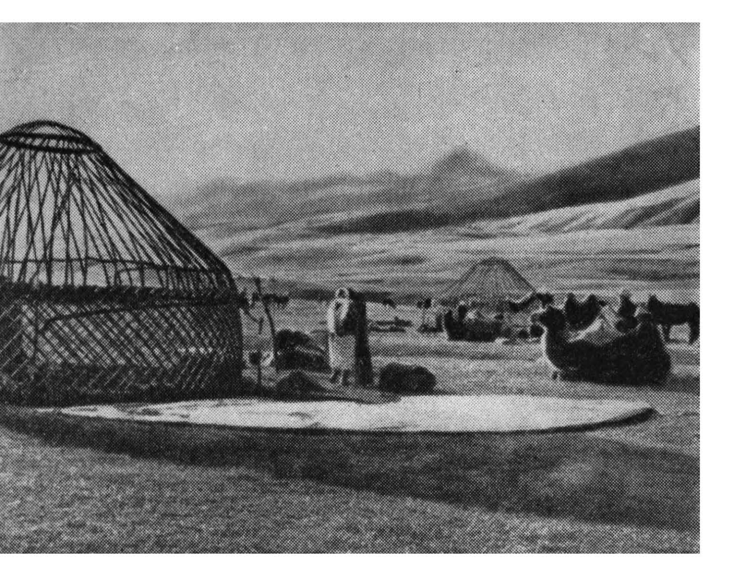
Конечно, финал, в котором мы испытываем сочувствие к старому Бакаю, внутренним своим драматизмом обязан не одному лишь актерскому мастерству М. Рыскулова, а в значительной степени — драматургии и режиссуре фильма. Дело даже не в том, что во всех остальных своих позициях, кроме спора о будущем сына, Бакай оказывается прав. Он, в отличие от Алыма (в особенности от того, каким тот показан в первой половине картины), добр и бескорыстен, он возит кумыс строителям дороги, хотя инстинктивно понимает, что именно они и несут в его жизнь то новое, что способно не только отнять у него последнего сына, но сокрушить привычное, всегда казавшееся незыблемым течение жизни.

«Небо нашего детства». А. Жанкерозова — Урум, Н. Дубашев — Калык

Строители туннеля и дороги в горах — хотя по метражу им и отведено очень немного места — играют в фильме весьма важную роль. Они символизируют собой того «железного коня», который оказывается в итоге сильнее всех табунов Бакая. Прокладка трассы вынуждает чабанов сниматься с насиженных мест и в дождь, в непогоду ехать в поисках нового пристанища. Разборка юрты, торопливые сборы каравана, тревожно-грустное отправление в дорогу с этой жалкой собачонкой, которая семенит на веревке за верблюдом, переправа через горные потоки, бесконечное движение по горным кручам, а затем — снова гремящие взрывы, снова смена маршрута.

С точной передачей настроения сняты эти кадры. Оператор К. Кыдыралиев (он работал и над фильмом «Это лошади») в своей манере съемки привлекательно скромен и по-настоящему поэтичен. Табуны лошадей, снятые на переходе с равнины в гору, из тени в солнце, сверху, с перевала и вблизи,— не принадлежность пейзажа, а его составляющее, неотрывное от величия серых гор и раздолья равнины.

Радуясь этому поэтическому восприятию мира в картине, особенно досадуешь, когда встречаешься с эпизодами назидательными, прямолинейными, вызванными стремлением авторов поставить все точки над «i». Вряд ли кто переоценит



«Небо нашего детства»

превосходную сцену отъезда: пришла пора сворачивать кочевье, но старый беркут, уже ослепший и отвыкший от охоты, будет обузой в трудном пути — Бакай решает не брать его с собой, отпустить на волю. Он снимает с ног птицы путы и пускает ее: но то ли многолетняя привычка сидеть на земле, то ли чувство, что его покидают люди, к которым он привык, мешают беркуту взлететь. Он жалко топорщит свой загривок, он клекочет, он странно ковыляет за хозяином, тщетно стараясь догнать его. Сцена эта, драматичная и вовсе не двусмысленная, почему-то побудила авторов к «отыгрышу». Когда Бакай, расположившийся на новом месте, возвращается в старые края, чтобы доставить строителям кумыс, он видит у них... чучело, сделанное из старого беркута. Но и этой детали, иллюстрирующей победу нового над старым, оказывается мало авторам фильма, и они показывают, как на каменном идоле, который многие годы был святым местом кочевников, строители примостили походную кухоньку.

Есть в фильме и сцены, будто снятые для другой картины, чуждые стилистике, свойственной Т. Окееву. Взрывы в горах, гремящие в сопровождении бравурной музыки, карикатурно представленная погоня Бакая за Калыком и другие эпизоды говорят, что авторские промахи, как правило, там, где создатели фильма отходят от эпически спокойного склада картины.

Все это частности, которые в другой картине, вероятно, не были бы так заметны. И тот факт, что промах режиссера— каждый раз отступление от фильма, каким он сложился в своей основе, лишний раз подтверждает самостоятельность мышления, мироощущения автора «Неба нашего детства»

Борис СЛУЦКИЙ

# Сопротивление обстоятельствам

Уже в названии этого фильма есть слово «Помню»—«Я все помню, Ричард!»*. Если не считать удара ножом и короткой стрельбы в последней части, все его герои только и делают, что занимаются воспоминаниями. В 60-е годы вспоминают о 40-х. После войны — о войне. Немолодые люди вспоминают молодость. Ничего дурного в этом нет. Память, личная память и та общественная память, которую принято называть историей,— прекраснейшее свойство людского рода.

...Молодые люди — юноши и барышни — веселятся накануне войны. Потом приходит война. Потом она проходит. Двадцать или двадцать пять лет спустя уцелевшие участники этой сцены встречаются и говорят друг с другом о своих судьбах.

Такова схема латышского фильма и многих сотен других фильмов, романов, драм последнего времени. Эта схема ничуть не банальнее самой жизни. Так было с кинематографистами и зрителями нескольких поколений. Еще очень долго фильмы будут начинаться рассказом о том, как, выражаясь словами забытой песни, «22 июня ровно в 4 часа Киев бомбили, нам объявили, что началася война». Все дело в том, где, кто, когда и как. Все дело в обстоятельствах места, времени, образа действия.

В еще большей степени дело в том, с какой точностью вспомянуты судьбы, с какой глубиной и с каких позиций эти судьбы — судьбы людей нашего поколения — исследованы.

* Сценарий В. Лоренца. Постановка Р. Калныньша. Оператор М. Звирбулис. Художник Г. Балодис. Композитор Л. Гедравичус. Рижская киностудия, 1966.

Молодые люди в первой сцене — латыши, и веселятся они в Риге. Этот город, его старина и новизна, его памятники и новостройки, его темно-серые камни и неяркое небо проходят через весь фильм. Балтийские цвета Риги гармонируют с черно-белым колоритом многолетней пехотной войны в лесах и болотах.

Этот город и эта война определили светотональное решение фильма. А оно связано со спокойным, доказательным тоном повествования.

...Итак, Рига, еще досоветская. Очень тревожная. Юноши и барышни танцуют, даже разучивают новый танец, но разговаривают о войне и о том, что из Риги спешно выезжают в Германию немцы и что это значит.

Среди молодых людей есть бедные и богатые, дети домовладельца и сын неимущего квартиросъемщика. Однако их связывает долгая дружба, школьная и студенческая, и юношеская влюбленность. Социальное происхождение не обусловливает социального поведения героев фильма. На их судьбы куда больше влияют их характеры.

Итак, один из юношей, празднично одетый, сидит у рояля, другие танцуют. Как сказано в леоновском «Нашествии»: все мы бываем ребенками, только что из этих ребенков получается.

Получилось то, что три друга, три однокашника, три студента юридического факультета попадают по мобилизации в латышский эсэсовский легион. Войну они проводят на фронте, который с нашей стороны назывался Волховским. Леса, болота, небо — все очень знакомое, но воюют в этих лесах эсэсовцы, и сняты в фильме эсэсовцы.

Правда, латышские эсэсовцы мало напоминали гвардию Гитлера и Гиммлера, скажем, дивизию «Мертвая голова». Это были части на затычку.

Важнейший эпизод фильма — рассказ о том, как отступающие немецкие части заставляют латышей прикрывать свой отход. Латышских эсэсовцев не очень щадили, у них было меньше прав на то, чтобы выжить. Но у них были те же права на жестокость, на зверства по отношению к пленным и населению. Они носили в петлицах те же обломки молний, и токи того же нацизма пронизывали их тело.

Три друга, три однокашника, чьи товарищи по школьной скамье воевали в рядах советских войск, стали эсэсовцами. Правда, не добровольно, по мобилизации, но все же стали.

Такой ленты о «годах и судьбах» мы еще не видели.

Авторы фильма копнули там, где еще никто не копал. В объектив увидено то, на что до сих пор смотрели только в прорезь прицела.

Надо отдать справедливость сценаристу В. Лоренцу, режиссеру Р. Калныньшу, оператору М. Звирбулису, наконец, художественному руководителю фильма В. Наумову — они копнули глубоко.

Фильм правдивый и, следовательно, беспощадный. Эсэсовцы десятого сорта показаны с обеих сторон — и своей десятисортностью и своей принадлежностью к СС.

Показаны люди, но поставленные в такие условия, в которых они обязательно должны стать зверями, если они из этих условий не выломаются. Один из трех друзей звереет. Двое выламываются. Как обстоит дело с развитием характеров в столь необычных обстоятельствах? Звереет Ричард (артист Э. Павулс) — самый спокойный и равнодушный из трех. Выламываются поэт Зиги (артист Х. Буткевич) и скульптор Янис (артист Г. Лиепиньш). Причастность к искусству, обостренность восприятия помогают им раньше других понять позор и подлость своего бытия.

Надо сказать, что актеры играют очень хорошо. Никакого наигрыша, крика, истерики в фильме нет. Фильм снят очень ровно. Каждый из его участников работает на картину в целом.

Латышская эсэсовская часть, воюющая против своих же, против латышей, которые сражаются в Советской Армии, дана в часы, когда немцы бросают ее на произвол судьбы — прикрывать отход. Первая мысль солдат—«Бей немцев!», ощущение того, что немцы предали. Идут прекрасно снятые сцены солдатского бунта, жестоко подавленного. Подавляют свои же, латышские

«Я все помню, Ричард!»

«Я все помню, Ричард!»

офицеры. Старая Латвия послала на офицерские посты в легион худших из худших, жандармов, карателей, людей, лично и социально заинтересованных в победе фашизма. Студент Ричард был человеком и стал зверем. В фильме есть люди, всегда бывшие нелюдьми, например лейтенант, сильно сыгранный Ю. Плявиньшем.

Спокойный, внешне бесстрастный, но убедительный рассказ о них, исследование мотивов поведения — заслуга авторов фильма. Эсэсовцы показаны, когда они убивают и когда умирают сами, когда пьют водку на кулацком хуторе и когда расстреливают пленного советского солдата-латыша, когда слушают стихи, когда поют, когда задумываются о том, как избежать ответственности. Они показаны не через прорезь прицела, а со всех сторон. Но итог все тот же. Авторы фильма, взвесив все, могли бы сказать словами Светлова: «Я стреляю, и нет справедливости справедливее пули моей».

Но на этом действие не кончается. Двадцать или двадцать пять лет спустя в Риге собираются уцелевшие остатки постаревшей компании. И Ричард, вызвавшийся убить пленного красноармейца, а после войны пропавший без вести. И Антра, с которой он заочно, по всем эсэсовским правилам, обвенчался на передовой. И Янис, скульптор, который порвал с эсэсовцами и со своей буржуазной семьей, дезертировал из своего легиона и из своего класса.

Идет неторопливый, медлительный разговор. Впрочем, этот разговор длится в течение всего фильма, и только для удобства изложения я соединил разорванное время и выстроил перемешанные авторами года по порядку. Идет разговор немолодых, испивших горькую чашу людей о самом важном — о жизни и смерти, о том, может ли человек противостоять обстоятельствам и должен ли он это делать. Вспоминают погибших, говорят о себе. Жизнь воздала каждому по заслугам. Ричард долгие годы добывал уран в заключении. Янис стал скульптором, созидателем, ставит памятники тем, кто этого заслужил.

По сути дела, герои фильма мало изменились: равнодушный остался равнодушным. Ему попрежнему плевать на весь мир, кроме (это он оговаривает) своей школьной компании. «Помоему, мы не совершили ничего позорного», — говорит Ричард. Пресловутое товарищество, школьное и фронтовое, — камерадшафт, противопоставленное чести, совести, истории, народу. Движение этого характера, очень небольшое движение, заканчивается. В зрелых годах он остается «при своих».

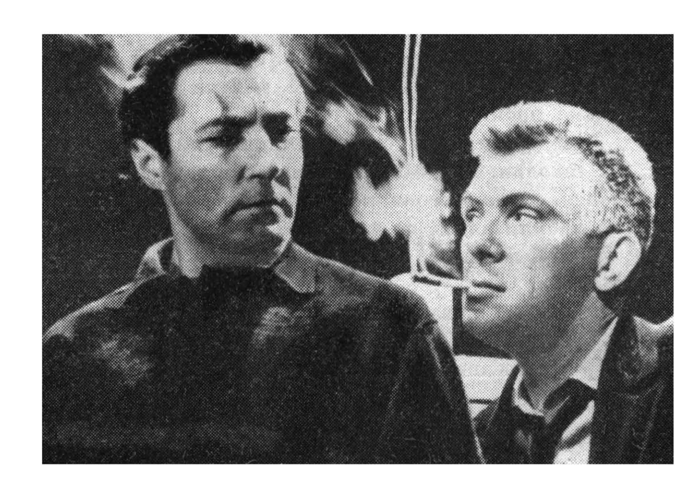
Его собеседник Янис, яростно защищавший в себе людское начало от эсэсовского, спорит с ним. Он считает, как и авторы фильма, что жизнь подтвердила его правоту.

Под занавес авторы фильма по неясным для меня причинам вводят в реалистическую ткань своего рассказа детектив. Ричард, оказывается, выдумал свою биографию. Он не бывший заключенный. Он шпион, засланный в Ригу с Запада, чтобы использовать своих товарищей в шпионских целях.

Спор двух судеб, двух мировоззрений, двух подходов к жизни, уверенно и доказательно выигранный хорошим человеком у плохого, под занавес начинает перерешаться. И уже не в реалистической, а в авантюрной манере.

Правда, этот привязанный к фильму хвостик не меняет общего впечатления — бесстрашно поставлена и правильно решена новая для наших кинематографистов тема.

«Я все помню, Ричард!» Г. Лиепиньш — Янис, Э. Павулс — Ричард



Александр ХМЕЛИК

# Сценарий написан поэтом

*...Капли датского короля*
*Пейте, кавалеры!*
Песня

Замечается некое явление: в кинематограф пришли поэты. Причем хорошие поэты. Чтобы быть точным, надо оговориться: и прежде их имена мелькали в титрах: «Текст песен такого-то». Теперь все чаще пишется по-другому: «Автор сценария... «Я — Куба» — Евгений Евтушенко, «Чистые пруды» — Белла Ахмадулина, «Прощай» — Григорий Поженян, «Первороссияне» — Ольга Берггольц, «Верность», «Женя, Женечка и «катюша»*— Булат Окуджава. Правда, подчас в одном титре рядом с именем поэта стоит имя режиссера, но, впрочем, это уже особый разговор и не о том сейчас речь. Важно другое — поэты пишут сценарии. Пишут, не встревая в нескончаемую дискуссию о том, что такое сценарий — литература или полуфабрикат. Очевидно, считают, что все-таки литература. Иначе, судите сами, с какой бы стати им этим заниматься.

Звучат с экрана хорошие стихи, звучат голоса поэтов. Но если бы дело тем и ограничивалось, вряд ли стоило бы об этом размышлять. Поэты несут в кинематограф свое ви́дение мира, свой образный строй, свою интонацию и свою драматургию. И тут, конечно же, не обходится без конфликтов. Кинематограф всячески сопротивляется попыткам изменить его природу, мстит за нарушение его законов. Мстит порой так жестоко, что сердце кровью обливается при виде того, как он расправляется с посягателем на его устои. И все же...

«Капли датского короля пейте, кавалеры!» Вот уже который день не могу избавиться от этой песенки. Песенки шутливой и вместе с тем грустной, вроде бы дурашливой, а на самом деле серьезной, как все песни Булата Окуджавы. И точно так же не могу избавиться от обаяния картины, в которой эта песенка звучит — в начале спетая мальчиком, а в конце мужчиной, словно бы для того, чтобы подчеркнуть смысл перемены, происходящей на протяжении фильма с его главным героем Женей Колышкиным.

Да и сама картина эта вся, словно песня Окуджавы про арбатского мальчишку, про войну, про любовь, про жизнь и смерть. Это картина поэта со своей, присущей только этому поэту интонацией, своим образным строем и своей драматургией. И как ни странно, на этот раз кинематограф не стал сопротивляться. Он органично воспринял предложенную ему форму. Видимо, тут произошел тот счастливый случай, когда режиссер не стал преодолевать автора, а работал с ним на одном дыхании. Должно быть, среди режиссеров тоже встречаются поэты... Капли датского короля пейте, кавалеры!..

Невозможно не полюбить людей, населяющих фильм. Нельзя не любить этого недотепу Колышкина, голова которого напичкана авантюрными романами и одесскими «хохмами»; Колышкина, который даже такое прозаическое занятие, как мойка стола, превращает в увлекательную игру (видно, не доиграл свое в детстве). Колышкин — это не Ленька Королев, который «кепчонку, как корону, набекрень — и ушел на войну». Война вырвала Колышкина из уютного книжного мира мушкетеров и бросила в шершавый мир Захара Косых, для которого война — это те же лесозаготовки, и еще неизвестно, где потрудней. Нелегко Колышкину в этом мире. Но именно он превращает мальчика в мужа.

Нельзя не любить Захара, пусть грубоватого, пусть прижимистого («Захар, дай редисочки».— «Последняя!»), но вместе с тем милейшей души парня, отзывчивого на первое доброе слово.

Нельзя не любить Женечку Землянишину. Да, да, сударыня! За вашими словечками вроде «это

* Сценарий Б. Окуджавы, В. Мотыля. Постановка В. Мотыля. Оператор К. Рыжов. Художник В. Волин. Композитор И. Шварц. Звукооператор Е. Нестеров. «Ленфильм», 1967.

«Женя, Женечка и «катюша». О. Даль — Женя Колышкин

«Ж е н я, Ж е н е ч к а и «к а т ю ш а». О. Даль — Женя Колышкин, Г. Фигловская — Женечка Земляникина

потрясающе!», за вашими грубоватыми шуточками в адрес достойного кавалера Колышкина, которого вы изволите называть ежиком, за всем этим, сударыня, мы видим вашу женственность, с которой даже война ничего не может сделать.

А разве не достоин любви сам гвардии лейтенант, так тяжко страдающий оттого, что именно в его части служит Колышкин!

Удивительные все это люди. Столько в каждом из них обаяния и лиризма, что невольно приходит мысль: только поэт мог так увидеть обыкновенных в общем-то людей.

Мы делаем много картин о войне. И это понятно. Слишком глубокий след она оставила в каждом из нас, чтобы даже спустя четверть века ее можно было забыть. О войне можно рассказывать по-разному. Владимир Мотыль и Булат Окуджава рассказывают о ней с улыбкой. Не берусь судить, чего в этой улыбке больше — веселья или грусти. Знаю только одно: нигде, ни в одном кадре авторы не нахмурили брови, чтобы добавить серьезности своему рассказу. И даже выстрел в конце картины, заставляющий внутренне содрогнуться, не может уничтожить того просветленного состояния души, в котором смотришь этот фильм.

Мне приходилось слышать, что этот выстрел противоречит жанру. Что ж, может быть, и в самом деле противоречит. Но почему-то жанр не взбунтовался, не стал мстить за нарушение своих законов. Наверное, «потому, что на войне ведь и вправду стреляют...»

...Ну, вот создана, если не ошибаюсь, первая в нашем кинематографе комедия о войне, вернее, как это принято говорить, «на военном материале». Комедия с самыми невероятными приключениями по принципу, провозглашенному самими авторами: «на войне бывает даже то, чего не бывает». Комедия смешная, а это, по утвердившемуся в последнее время мнению, для комедии достоинство. Но уже раздаются голоса: «А можно ли так про войну?..», «Не легкомысленно ли?..», «Не кощунство ли?..», «А не подумает ли зритель?..»

Что на это можно ответить? Только одно: «Капли датского короля пейте, кавалеры!»

Лев РОШАЛЬ

## Простота и философия

Какой естественный призыв: «Скажи просто и хорошо».

Но опыт доказывает: сформулировать лозунг легче, нежели следовать ему.

Один скажет и впрямь по-простецки, без всяких там коленец, украшательских завитушек. Все прояснит, всему найдет свое место, так что и думать после не надо, да и делать ничего не хочется. Разве что только тихо задремать. Если, конечно, предсонное состояние не нарушит очень странная мысль, что ничего хорошего из этого «простого» не вышло и что иная простота действительно хуже воровства.

А другой, наоборот, вроде бы хорошо скажет, бодро, красненько. И ракурс выберет необычный, с перекосом, такого еще нигде не было. Да и вообще все будет из области каких-то высших, недоступных, неземных сфер. Настолько неземных, настолько недоступных, что «хорошее» вдруг на глазах начинает тускнеть, а бодренькая речь походит на краснобайство, о котором зритель охотно говорит: «Липа все это». И тогда многозначительная н е п р о с т о т а перестает казаться сложностью. По той очевидной причине, что там, где простоты нет, там сложности тоже нет. И, наверное, для любого художника

сочетание того и другого — простоты в отображении реального мира и философского осмысливания его непростых внутренних связей — столь же сладостно и желанно, сколь и трудно.

Картина В. Осьминина «Родник»* вся построена как философское размышление. Главное действующее лицо фильма — поэт Владимир Солоухин. Он-то и размышляет об изначальных истоках народной жизни, о ее первоосновах. Обыгрывая однокорневое происхождение слов «родник» «родина», «родиться», «народиться», «народ», он говорит о красоте первородного начала человека.

Родник — здесь, конечно, иносказание. Лишь в первых кадрах он будет выполнять свое непосредственное, «ручейковое», назначение: когда русоволосый человек в темно-красной рубахе, в брюках со стрелками и прутиком в руке (это и есть Вл. Солоухин) склонится над водой, попьет и обмоет свое лицо — «Родник освежит. Родник напоит».

А дальше пойдут ассоциации. «Родник научит. Он научит своей глубинности, своей постоянности, своей чистоте. Он научит идти по родной земле так же, как бежит он сам, всем отдавая свою добрую влагу и отражая в себе весь окрестный мир».

На таких ассоциациях строятся все авторские размышления в фильме. «Каждая деревня, каждая деревенская изба тоже своего рода родник, которым может начаться река человеческой судьбы, утекающей далеко от своего незамысловатого истока». А если на экране дети сплетают венки, то это дает очень хороший повод для самого серьезного вывода: «Как цветы, как облака, как сама земля, они (то есть дети.—*Л. Р.*) — продолжение жизни. Они были и будут всегда. Вечен родник, из которого течет река народа».

Если я, продолжая в том же духе, добавлю, что «Волга впадает в Каспийское море», «кит— не рыба» и что «хранить деньги в сберегательной кассе надежно, выгодно, удобно», то читателю, думаю, сразу станет ясен характер «философских» сентенций, рассыпанных по всей картине. Причем если «кит — не рыба» — грубый прозаизм, и в этом его достоинства, то все сентенции фильма или прямо облачены в стихотворную форму или очень близки ей.

Но вот что удивительно: в картине есть стихи, но нет поэзии.

В ней участвует талантливый, самобытный поэт, есть ассоциации, которые, казалось бы, должны соответствовать характеру поэтического мышления, а поэзии все-таки нет.

Я думаю, это произошло потому, что Вл. Солоухин взялся за несвойственное ему дело: поэтически обобщать на пустом месте. Этого он никогда не умел, и надеемся, никогда не научится. Сила писательского дара Вл. Солоухина в неторопливой внимательности взгляда, в умении не смотреть, а рассматривать. Его поэзия — это всегда поэзия конкретного, из которой как раз и рождаются глубокие философские обобщения. Внимательно вглядываясь в мир, он умеет находить свежие краски, новые поэтические грани в привычных, тысячу раз описанных в литературе вещах. Будь то вода, струящаяся под деревянным мостиком, сосенки, сбежавшиеся к берегу, или такой, в сущности, микроскопический предмет, как капля росы, которой он может посвятить целые страницы, если не сказать больше — целую книгу.

Так умеет писатель Вл. Солоухин, пронизывающий прозу поэзией.

«Нужно только не полениться, — говорил Вл. Солоухин во «Владимирских проселках», — сорвать несколько веточек, а **еще лучше опуститься на колени и бережно разглядеть. То, что издали казалось одинаковым, поразит вас разнообразием** (подчеркнуто мною. — *Л. Р.*).

Взгляд на мир в фильме — издали. Поэтому все кажется одинаковым. У авторов нет минуты «опуститься на колени и бережно разглядеть», чтобы поразить разнообразием. Движение камеры напоминает легкость и стремительность походки Вл. Солоухина, когда он появляется в кадре: мимо леса, вдоль деревни, по полям и буеракам, вдоль базарных рядов, мимо изб с резными наличниками и белокаменных церквей со сверкающими куполами. Эта пробежка по градам и весям не имеет ничего общего с внимательностью взгляда. Кинематограф, для которого «вещественность» является специфической формой отражения действительности, в данном случае оказался бессильным. Он не сумел поддержать поэта.

Картина снята в цвете. Трава на экране, как ей и положено, — зеленая, березы — белоствольные, а перец на базарных лотках — огненно-красный. И все же в фильме полностью отсутствует живописность. Отсутствует то, без чего, по существу, немыслимо солоухинское творчество. Ибо открыточная пестрота не имеет ничего общего с подлинной поэзией экрана.

Вл. Солоухин — это особый поэтический мир. Это особый стиль, если под стилем понимать не

* Сценарий В. Солоухина. Режиссер студент ВГИКа В. Осьминин. Оператор Н. Дальнишин. Композитор Е. Стихин. Редактор В. Московский. Центральная студия документальных фильмов, 1966.

только лексику, но и самую сущность поэта и его поэзии. В фильме же есть только стилизация. И если меня спросят, под кого, я уверенно отвечу: под Солоухина. В картине хотя и участвует, но на самом деле отсутствует самобытный поэт Вл. Солоухин. В ней действует некое лицо, которое очень старается быть на него похожим. Подражает его манере строить фразы, использует вроде бы его же темы, даже «окает» под него. И все-таки, как это обычно бывает с подражателями, не схватывает сердцевины его поэзии. Поэтому все красивые слова, не вытекающие из конкретного жизненного материала, остаются лишь общим местом, а философские нравоучения носят характер менторских назиданий. В результате заявленная с первых же кадров высокая мудрость картины оборачивается мудреной высокопарностью.

Мало пригласить Вл. Солоухина для написания и прочтения текста. Режиссер обязан был угадать какие-то тайны его художественной манеры, найти ключ к таланту, чтобы он засверкал во всем блеске. Должен был возбудить в поэте фантазию, жажду творчества, а не самоповторения. Я говорю об очевидной режиссерской неудаче, не делая скидок на то, что В. Осьминин, как указано в титрах, студент ВГИКа. Ибо картина не осталась в стенах института в виде учебной работы, а выпущена на широкий экран. Ее не выручают и атрибуты новейших приемов — ни то, что в соответствии с веянием времени текст в ней читает не Л. Хмара, а сам автор, ни синхронно записанный драматический рассказ старой крестьянки, на который упала тень ненатуральности от всего остального, что есть в фильме. Но так бывает довольно часто — находки новаторского искусства можно превратить в штамп.

Говорить об этом даже как-то неловко, ибо я отлично знаю, что все эти общие положения хорошо известны и В. Осьминину (сколько раз повторяли во ВГИКе!) и, тем более, Вл. Солоухину. Но тут уж ничего не поделаешь: когда речь заходит о тривиальных произведениях, приходится вспоминать тривиальные истины.

Жаль, что не состоялось на этот раз настоящей встречи поэта с кинематографом. Но вряд ли она должна быть последней. Хочется верить в плодотворность творческого союза кинодокументалистов с людьми, по-настоящему талантливыми. Но надо суметь раскрыть талант, заставить его «служить» кинематографу. Сделать так, чтобы Вл. Солоухину захотелось не пробежаться по бескрайним просторам земли, а «опуститься на колени и бережно рассмотреть» «маленькую округлую каплю хрустальной влаги, собравшуюся в зеленой ладошке листа», или, быть может, «колокольчик, похожий на фарфоровый абажурчик, но такой нежный и хрупкий, что вряд ли можно сделать его человеческими руками».

И тогда все сказанное, освещенное «обычным и внутренним взглядом» поэта, будет выглядеть просто и хорошо.

Л. КУБАНОВ

## Портрет

Это уже стало доброй традицией Фрунзенской студии — делать фильмы не обязательно о каких-то крупных событиях, выдающихся явлениях жизни, а просто о людях. О людях, не отмеченных известностью и высоким положением. О людях рядовой судьбы.

«Но так можно делать картины о любом человеке», — предвижу я протестующий голос.

А почему бы и нет?!

Ведь при всей возможной простоте облика на самом деле людей простых не бывает. Горький говорил, что каждый — с одним, с двумя, со множеством неизвестных. Даже самая вроде бы открытая жизнь обязательно таит в себе «тайну». Приблизиться к постижению этой «тайны» — не интереснейшая ли это задача искусства?

Повествование о судьбе одного человека — это, по существу, давно бытующий в документальном кинематографе жанр кинопортрета. Но документалисты Фрунзенской студии уже не впервые вносят в него что-то свое, необычное. Они отказываются от традиционного построения биографического рассказа, в котором основу сюжетных связей, как правило, составляет хронологическое перечисление анкетных данных. Ибо даже рядовая жизнь не укладывается в рамки односложных ответов. Киргизские кинематографисты создают поэтическую биографию, когда нравственный облик человека раскрывается не только в каких-то более или менее существенных обстоятельствах его жизненного пути, но и в обыденном, повседневном.

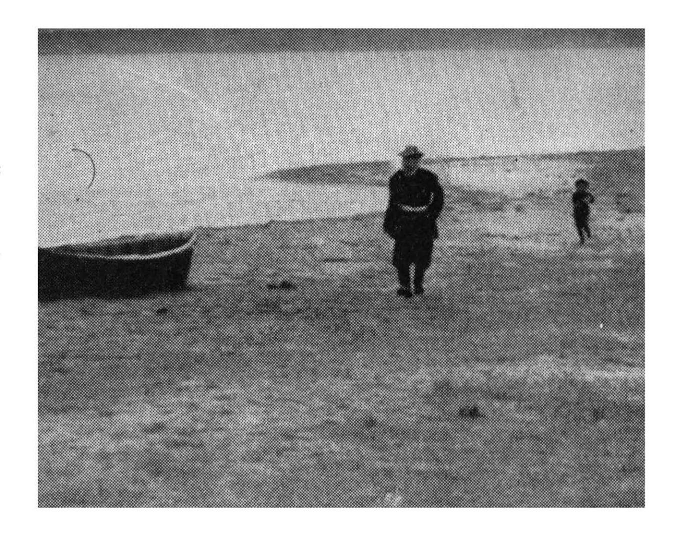
По всем внешним признакам картина «Мыс Гнедого скакуна»* чрезвычайно проста. Поражающей воображения эффектности нет ни в кадрах, ни в тексте. Собственно говоря, это даже не текст, заранее предусмотренный сценаристом и прочитанный диктором. Это рассказ служителя маяка Кулмата Болотова о своей жизни. Рассказ скупой, лишь о самом главном: о том, что вот уже тридцать лет он каждый вечер ходит на мыс зажигать лампы маяка, прокладывающего кораблям путь по Иссык-Кулю, о своем многочисленном семействе, о детях («пусть у них будет дело, которого хватит на всю жизнь»). И еще — о Тору-Айгыре. О гнедом скакуне, которому, как гласит легенда, чужие люди спутали ноги, а он бросился в Иссык-Куль и вышел на другой берег.

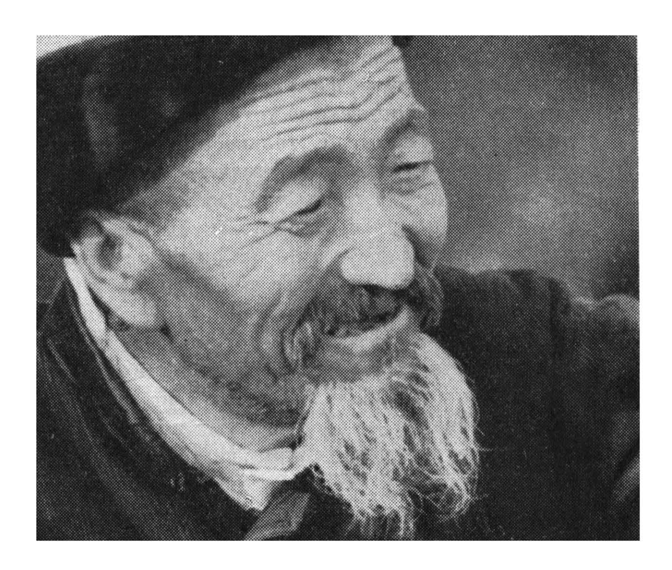
Но фильм, разумеется, не исчерпывается закадровым рассказом Кулмата Болотова, которого в аиле все уважительно зовут «фонарь-аке» («человек-фонарь»). Рассказ воплощен на экране. Опять же не какими-нибудь эффектными монтажными переходами, построенными на ассоциациях, а обилием подробностей. Может быть, на первый взгляд не слишком важных и значительных, но взятые вместе они раскрывают добрый нрав человека, его быт, семейный уклад. И тогда все эти детали, становятся значительными и важными, как значительна и важна любая человеческая жизнь, прожитая не зря.

Поэзия фильма рождается именно из этих деталей, а не только из великолепно снятых кадров Иссык-Куля с серебряной от солнца дорогой на воде, кадров, фотография которых сама по себе безупречна. В травленном морщинами лице Кулмата Болотова, в узких щелках его глаз, в которых отражаются мудрость и опыт долгой трудовой жизни, поэзии больше, нежели в любых многозначительных рассуждениях «о безымянной народной красоте». Ее больше в сынишке Кулмата маленьком Кенжебеке, в том, как твердо и уверенно ступает по земле этот крохотный человек. В его (да извинит меня читатель) попке, которая все время показывается из сползающих от натуги штанишек, когда он помогает отцу пилить дрова.

В картине есть подлинная поэтичность искусства. Но это никак не означает, что в ней есть опоэтизирование того нелегкого, почти патриархального быта, которым живет многочисленное семейство Кулмата Болотова. Из сложных противоречий жизни вырастает философская тема. Кулмат Болотов хорошо прожил жизнь. Он честно

* Над фильмом работали: Л. Дядюченко, И. Герштейн, Н. Борбиев, К. Омуркулов, Я. Рывкин, А. Комендантова. «Киргизфильм», 1967.





«Мыс Гнедого скакуна»

делал свое дело и знал, что оно нужно людям. А как же дети? Каково будущее маленького Кенжебека? Легенда о Тору-Айгыр была рассказана не зря. Неужели Кенжебеку так и жить словно со спутанными ногами: не видеть мира дальше небольшой верфи, где подновляют еще плавающие корабли и распиливают старые? Или, быть может, броситься в волны Иссык-Куля и доплыть до другого, незнакомого, но такого зовущего берега?! «И еще думаю,— говорит Кулмат,— тот Тору-Айгыр, что озеро переплыл, он, правда, был или нет?.. Кто знает? Детям говорю — был».

И это говорит человек, вроде бы счастливо проживший свой век. В этом философский смысл времени, его движения. В этом философия фильма. Она вырастает из обыденного и повседневного, а потому жизненно достоверна.

С. ГУЩЕВ

# Научная публицистика

Несколько лет назад Свердловская киностудия научно-популярных фильмов выпустила коротенький фильм, получивший имя, которое запомнили многие. Назывался он «Огненное копье» и броско, плакатно рассказывал о новом, высокоэффективном устройстве для проходки, «прожигания» горных пород и других твердых материалов. Но если бы дело ограничивалось только популяризацией научно-технической новинки, то вряд ли стоило бы сейчас напоминать об этой ленте. Картина выделялась среди множества других своей публицистичностью. Для научно-популярного фильма, да еще рассказывающего о техническом устройстве, это было необычным. Фильм не только помогал понять, какое место в технике сможет занять новое устройство, но и тут же отвечал на другой вопрос: а как относятся к новшеству люди? Что мешает изобретению встать на ноги и сколько промышленность, общество теряет от этого?

«Киноинструкция» времен «Техфильма»? Нет, это было нечто новое: сплав современной популяризации с публицистикой. Отношение к фильму было доброжелательным, но никто не заподозрил тогда, что он откроет новое направление в научно-популярном кино.

Вскоре студент ВГИКа В. Аксенов снял фильм «Дело о катушке». В нем было нечто от кинофельетона: улыбчивость, остроумие, непринужденность, свободное владение материалом. А материал и сама идея необыкновенно просты. Здравый смысл, говорит автор, подсказывает, что надо делать катушки (да-да, обыкновенные катушки для ниток!) не из хорошей деловой древесины (это губит леса), а из отходов.

Следующая лента — «Бумеранг»—была уже не столь улыбчива. Энтузиасты гражданской темы в искусстве, работники «Киргизфильма» окрестили свою документальную двухчастевку весьма символично. Призыв к защите природы, чистоты озера Иссык-Куль — уникальной нашей жемчужины — пафос этой картины. Пусть вас не смущает слово «пафос»: фильм без слов, и все же он высокопатетичен. Это укор тем, кто безжалостен к природе. Он захватывает, волнует, дает сердцу и уму нечто новое, чего даже при желании не почерпнешь об Иссык-Куле из книг, журналов и газет.

Фильмы с заостренным гражданским звучанием сразу привлекли внимание тех, кто, работая в научно-популярном и документальном кино, хотел бы делать картины с яркой публицистической окрашенностью. Поэтому самым первым, ранним лентам такого рода зритель прощал некоторые огрехи, чрезмерную категоричность суждений и плакатность. Но вот появились еще два новых заметных произведения. Одно — на «Центрнаучфильме», другое — на Киевской студии научно-популярных фильмов. От них ждали большего, и это ожидание оправдалось. Можно сказать об их содержании коротко: один — в защиту наших драгоценных кедровых лесов, другой — в защиту рек, которые все больше загрязняются промышленностью. Но сказать о них так — значит еще не сказать ничего. Авторы этих двух фильмов не ограничились «киноиллюстрированием» того, что читателю известно из прессы. Оба фильма — самобытные произведения, яркие, оригинальные. Это развитие, новый шаг к тому, чтобы у нас жила, плодоносила научная кинопублицистика.

Тема и проблематика двух картин заинтересуют не узкий круг людей, не какой-нибудь один слой зрителей, а буквально всех.

Фильмы, подобные «Судьбе кедра»* и «Преступлению на реке»**, формируя общественное мнение, помогают найти путь к решению важных народнохозяйственных проблем. В то же время они обогащают арсенал выразительных средств для популяризации современной науки, расширяют возможности научно-популярного жанра, придают ему активность, действенность.

В самом деле: нужны смелость и мастерство, настоящий патриотизм и глубокая коммунистическая убежденность, нужны, наконец, знания, чтобы решиться показать на экране отрицательные моменты, возникающие в нашем хозяйственном строительстве, и тут же, вместе с учеными, начать поиски, как устранить их. К чести создателей этих двух картин, они не просто критикуют и «сигнализируют» о том, что вырубаются кедровники и отравляются реки, а по-хозяйски, по-деловому, всесторонне вникают в эти острые проблемы нашей экономики и выносят на публичное обсуждение положительную программу сохранения национальных наших богатств.

---

* Сценарий Л. Ивапусьевой. Режиссер А. Ушаков. Оператор Ю. Потапов. «Центрнаучфильм», 1966.

** Сценарий Э. Дубровского. Режиссер К. Лундышев. Оператор П. Кривошей. Редактор И. Сабельников. Киевская студия научно-популярных фильмов, 1966.

...Пять-шесть веков плодоносит кедр, уникальное сибирское дерево. Но мы не задумываемся о том, что, например, драгоценными мехами соболя, неповторимыми русскими мехами наша страна обязана кедру. Вот карта Сибири. И только 5 процентов ее лесов — крошечные горные островки! — это кедровники. Как же должен беречь их человек! Но... «бревна все везут и везут... 9 миллионов кубометров в год! Что же из них делают? Может быть, редкую мебель, ценные вещи? Нет. Обыкновенную «узкую доску»...

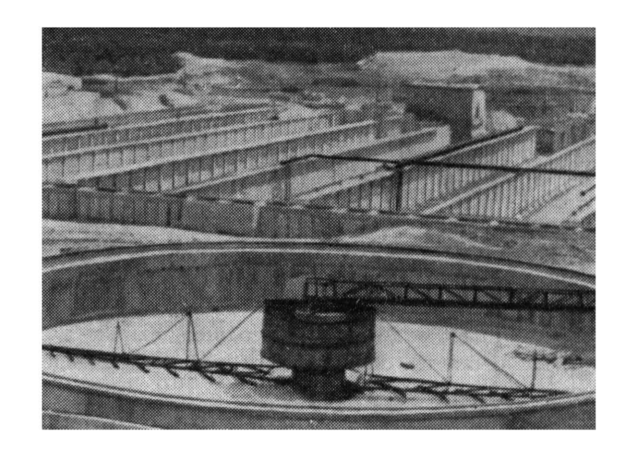
За минуты уничтожается то, что взращивалось веками! Горечь появляется на сердце у зрителя.

— Так что же, — спрашивают авторы фильма, — не рубить кедр совсем?

Рубить, но разумно, учитывая биологические особенности этой редкой породы. Рубка должна быть выборочной. Нужно убирать умирающие 500-летние деревья, прореживать лес, помогать вырастать молодым великанам. И держаться правила: срубил дерево — посади два...

Запоминаются генеральные цифры, подчеркнутые мультипликацией в другом фильме — «Преступление на реке». Оказывается, всего 10 литров воды в сутки потреблял в средние века житель Европы. В начале XX века потребление на душу выросло уже до 90 литров, а в наши дни — даже до 300 литров! И все же эти выросшие потребности с лихвой покрывает щедрая природа. Но вот поднимается промышленность — основа современной цивилизации. Она «выпивает» воды в 8 раз больше, чем люди! И на каждую тонну проката люди вынуждены расходовать 200 тонн воды. Тонна резины — это уже 230 тонн воды, а каждая тонна бумаги отнимает у нас 300 тонн воды! Уже сейчас человечество взимает у природы «десятину» — десятую часть всей пресной воды...

Реки — эти удивительные фильтры — обладают волшебной способностью очищать воду, и она снова возвращается к нам первозданно прозрачной. Значит, нет оснований беспокоиться? Есть основания — и большие! — отвечает на поставленный вопрос экран. Промышленность отравляет воду, и та теряет свое волшебное свойство самоочищения. Отказывает внутренний очищающий механизм: убиты инфузории, водоросли, рыбы... И вот она на экране, картина нашей беды: «выпиты» промышленностью или отравлены, засорены малые реки Донбасса, Урала, Московской, Тульской, Воронежской областей... В Волгу, Днепр, Тихий Дон льются ядовитые потоки. Угроза нависает над основными водными артериями страны...



«Преступление на реке»

Такое происходит не только у нас. Кадры американской столицы. Нью-Йорк 1964 года: закрыты бассейны, душевые, ванны... Париж: 6 миллионов горожан пьют скверную воду. Токио: в критические моменты воду, как хлеб во время войны, выдают по талонам...

А ведь есть средства не обкрадывать себя, не рубить под собой сук! К этому оптимистичному выводу вслед за авторами фильма приходит и зритель, перед которым проходит на экране вся мощь, если хотите — красота и разумность нашей индустрии. Глядя на красавцы заводы, невольно думаешь: неужели, создав эти великолепные гиганты, мы не сумеем снабдить их сравнительно небольшим, но жизненно важным дополнением — защитными фильтрами? Мы можем сделать это.

Вот Новогорьковский завод. Отстойные сооружения, фильтры, так называемый активный ил — комплекс бактерий, перерабатывающих, обезвреживающих яды. Опыты с пропусканием через сточную воду кислорода (очистка ускоряется вдесятеро!). В борьбу за чистоту каждой капли ученые в лабораториях включают ультразвук. Он дробит, разлагает крупные грязевые частицы. Опыт предприятий в Дарнице, Лисичанске, успешно применяющих очистку воды, показывает, что кроме основной выгоды—здоровья, чистоты — очистные сооружения на заводах приносили бы стране по 150 миллионов рублей в год! Откуда? Выловленные отходы — ценнейшее сырье для промышленности. В нем — все элементы Менделеевской таблицы...

О важности таких чисто «земных» проблем недавно были вынуждены задуматься крупнейшие ученые мира. Они заговорили о «новой ответственности» перед человечеством, перед нашими современниками и потомками. О том, что очень скоро всю мощь науки и техники люди будут вынуждены тратить на устранение тех неприятностей, которые сами же создают. И советские научные кинопублицисты, идя в ногу с передовой наукой, доступными им средствами рассказывают о задачах, которые предстоит решить здесь и нашему, социалистическому обществу.

Хотя фильмы, о которых мы говорим, очень близки между собой по общности гражданских устремлений, каждый из них сделан по-своему. У каждого свой характер и своя судьба.

Спокойно, поэтично начинается «Судьба кедра». Авторы не торопятся с выводами, предоставляя сначала зрителю сделать их самому. Мы влюбляемся в кедр, в то, что видим, в то, о чем нам мягко и очень лирично рассказывает ведущий. Кедр словно обретает живую душу, мы симпатизируем ему, как славному человеку, попавшему в беду и нуждающемуся в нашей помощи. И когда голос диктора становится жестким, когда он предъявляет счет людям, губящим природу ради отчета по сегодняшнему плану, мы целиком подготовлены к этому всем фильмом.

Иную манеру избрали авторы «Преступления на реке». Первые же слова ведущего, первые же кадры — хлещущий в реку поток промышленных нечистот — создают накал, задают острополемический тон. «Это единственные кадры, которые нам удалось снять. У нас отнимали камеры, угрожали...»—бичуют кинематографисты директора завода, который, спасаясь от «кинокритики», подобно щедринскому «будочнику», распорядился: «Тащить и не пущать!»

Резкие, отрывистые фразы взволнованного человека, который во что бы то ни стало должен рассказать людям о надвигающейся беде, делают свое дело. Внимание зрительного зала приковано к экрану.

Хотя основу фильма составляет научно-популярный материал о водных ресурсах Земли, эта картина благодаря необычному началу, страстному, публицистическому тону ведущего и очень динамичному монтажу воспринимается как оперативный, актуальный киноочерк, если хотите — как своеобразное «кинообвинение».

Далеко не «гладкий», а местами даже «прокурорский» тон (по отношению к хозяйственным руководителям, бездумно отравляющим реки) и некоторые шероховатости, угловатость киноповествования зритель прощает создателям фильма, ибо знает, чувствует: их устами говорит правда, ими движет высокий гражданский долг.

Научная кинопублицистика — новое, крепнущее направление. Ее утверждающий голос все увереннее звучит и в малых фильмах-киноплакатах и в больших научно-популярных фильмах.

Г. КОЗИНЦЕВ

# К истории экрана*

*«...нужно изобрести бинокль, при помощи которого ваши читатели могут увидеть существа и вещи через такие стекла, какими еще никто не пользовался; посредством этого бинокля вы показываете картины под неведомым до сих пор углом зрения, вы создаете новую оптику».*

Эдмон Гонкур. Отрывок из «Дневника»

Летоисчисление кино ведется теперь обычно не с 22 марта 1895 года, дня премьеры лент Луи Люмьера в Гран-кафе, как это делалось прежде, а с более давних времен. Последние исследования начинаются с перечисления различных изобретений, где уже можно увидеть какие-то элементы фильма.

Что же, по мнению исследователей, следует отнести к истории кинематографии? Одни находят эти первые шаги в театре теней, другие вспоминают волшебный фонарь, третьи отыскивают старинные детские игрушки, основанные на оптическом обмане. В киномузеях хранятся диски с выгоревшими от времени картинами, наивные механизмы: «магический барабан», «колесо жизни». Если вращать диск или цилиндр, рисунки как бы оживают: нарисованный паяц прыгает через веревочку, лошадь перебирает ногами. Сами названия таких игрушек отдают стариной: «фенакистископ», «тауметроп», «стробоскоп».

Нашлись и более дальние родственники: на итальянских гравюрах середины шестнадцатого века можно увидеть оптические аппараты, камеру обскуру. Все большее количество предков обнаруживается у кино; однако коллекции старинных курьезных изобретений и ярмарочных потех объединяет лишь технический момент — имитация движения или же сам факт проекции на полотне. Это предки не фильма, а скорее проектора, пленки, кинотехники. Киноискусство образовалось по-иному.

Новые виды творчества не возникают вследствие случайных обстоятельств. Своеволие выдумки бессильно создать переворот в способах художественного выражения. Только существенные внутренние причины, заключенные в самой жизни, приводят к изменению качества изображения. Художники начинают по-иному смотреть на реальность, потому что сама она изменилась. Рост одних явлений и отмирание других меняет и угол зрения на жизнь: старый взгляд уже бессилен различить новое во времени.

Поколения писателей, живописцев, актеров девятнадцатого века искали этот иной угол зрения, способный охватить новизну происходящего; стрелки, развешенные профессорами, приводили в тупик. Молодые художники настежь распахнули окна академий: при солнечном свете гипсовые модели выглядели мертвыми, классические полотна — безжизненными. Тогда против «правил» бунтовали повсюду; возмущались декламацией в театре, театральное воспринималось как фальшивое; литераторы ломали каноны жанров, мяли фразы, как глину, чтобы передать правду обыденного. Во всех искусствах накапливались открытия новых способов выражения; по-разному прокладывались дороги, но движение было общим, развиваясь, оно вступило в конфликт с самой природой каких-то отдельных родов творчества: внутри каждого из них образовывались частицы уже иного качества.

Кинематография появилась не потому, что в такой-то день гениальный механик сконструировал съемочный аппарат, а потом талантливый химик усовершенствовал светочувствительный слой целлулоидной ленты; «живая фотография» не стала искусством и тогда, когда догадались снять крупным планом предмет, склеить кадры, снятые с разных точек. Открытия — большие и сравнительно незначительные, технические и эс-

* Из книги «Глубокий экран».

тетические — были только толчками, ускорявшими и выявлявшими процесс, подготовленный самим временем. Многое из того, что воспринимается теперь как особенность киноискусства, его «язык», существовало задолго до того, как в первый раз завертелась ручка съемочной камеры.

Столетия воспитывали человеческое зрение, оно совершенствовалось, приобретало новые качества. В XVIII веке Радищев писал: «Орел, паря превыше облаков, зрит с высоты своего возлетания кроющуюся под травным листием свою снедь. Человек же имеет чувствие зрения дальновидно, как он; миллионы животных ускользают от его взора своею малостью; но кто паче его возмог вооружить свое зрение? Он его расширил почти до беспредельности. С одного конца досязает туда, куда прежде единою мыслию достигать мог; с другого превышает почти и самое воображение».

Вооружение зрения казалось Радищеву удивительным, достигшим предела: астрономические открытия Гершеля и наблюдения над микроорганизмом Левенгука как бы образовывали два полюса. Телескоп и микроскоп исследовали бесконечно далекое и невидимо крохотное. Но людям хотелось видеть мир не только с помощью линз и отражателей.

В театре уже в давние времена моралите и мистерию вытеснила драма превратностей. Быстрота смены мест действия и состояний героев отличала этот жанр. Особым успехом пользовались «хроники». Государственные события перемежались сценами частной жизни; Шекспир рассказывал истории королей, перенося события из дворцов в харчевни, с полей битв в городские закоулки. Чередование картин было стремительным. Драматурги просили зрителей представить себе в фантазии сражения, морские бури, чужеземные города: эти сцены были необходимыми для сюжета. В искусство ворвались пространство и движение.

Запылала дорога — излюбленное место действия плутовского романа. По большакам и проселкам Испании, мимо монастырей и харчевен, бродил, охотясь на тугие кошельки, пикарро.

Бродячий люд зашагал в офортах Жака Калло. Оборванцы, балаганщики, солдаты — все у кого нет жилья, кого время погнало в путь, стали героями французского художника. Калло показал новый характер изображения: реальность в ее самом жестоком виде, действенность отличали его образы. Он усиливал контрасты, яркие в самой жизни, обострял движение, делал его фантастичным. Преемственность от гротеска фламандцев была так же отчетлива, как и отличие от их зрения. Это было и продолжение их искусства и одновременно его отрицание.

Исступленный взгляд Иеронимуса Босха был по-деревенски тяжел и медлителен; живописец сочинял ужасы ада, останавливаясь на технических подробностях. Нищие Босха предвосхищали бродяг Калло, но у фламандца побирушки странствовали в пустоте. Босх показывал реальность XV века, напоминавшую кошмар, но и сам художник бредил, его зрение принадлежало средневековью; перемен ждали только от страшного суда.

У Брейгеля-старшего людей окружал покой природы. Все было отдельно друг от друга, очерчено контурами, прочно вылеплено объемом, цветом; танцуя, крестьяне застывали, подняв в воздух ноги, навечно. В деревни врывалась война, черная смерть стучала в двери хижин, но неторопливый живописец устраивался в тени и изображал свой век без спешки.

Калло был горожанин и путешественник, он видел жизнь XVII столетия, сам находясь в толпе, суете городских площадей. Его взгляд принадлежал новой эпохе, он улавливал резкость изменений, размах перемен. Перед ним проходили неустанная, наспех сшитая из клочков старого и нового жизнь больших городов, войны, нищета. Он показал природу своего века: дуб, на каждой ветви повешенные; уличную жизнь: палачи свежуют тела на лобном месте, на площади без особого интереса к казни бродят горожане; идет торговля, босяки просят подаяние.

Даже балаганные ужимки комедиантов казались ему медленными; он был захвачен стихией движения. Исторические потрясения воспитали взгляд, он стал быстрым, острым. Чтобы показать масштаб событий, Калло расширил угол своего зрения.

«Виды его кажутся как бы снятыми из большого отдаления и высоты...— замечал Пауль Кристеллер, — эта новая микроскопическая манера композиции сложилась, очевидно, под влиянием глубокой сцены итальянского театра...»

Мне кажется, что эта манера сложилась под влиянием жизни; от театра Калло взял большее, нежели удаляющуюся перспекти-

ву декораций позднего Ренессанса; он усилил действенность, драматичность положений, характерность героев. Искусство Калло, не похожее на живопись его времени, образовалось где-то на стыке картины и спектакля. В поисках выражения резкости жизненных контрастов, драматичности художники переходили границы, разделявшие искусства.

Страсть к театру владела Хогартом, художник не скрывал этого. «Я старался разрабатывать свои сюжеты, как драматический писатель»,—пояснил он. Хогарт дружил с Гарриком, был внимательным зрителем «Оперы нищих» Джона Гея, шекспировских спектаклей. Однако дело не ограничивалось выбором театральных сюжетов: художник не переносил сценическое положение на полотно, а превращал саму живопись в театр.

«Картина была для меня сценой, мужчины и женщины — моими актерами, с помощью движений и жестов разыгрывающими пантомиму».

Хогарт придумывал собственные пьесы и исполнял их по-особому. Его картины (обычно они гравировались позже) выходили сериями, каждое полотно являлось частью истории героя. «Карьера мота» имела восемь таких частей: светский повеса, получив наследство, пускался в разгул; долговая тюрьма и бедлам кончали сюжет.

Я видел в Королевском балете Великобритании постановку Нинетт де Валуа «Карьеры мота». Оказалось, что «танцевать» эти гравюры очень легко, ни балетмейстеру, ни танцовщикам не пришлось досочинять сюжета, характеров. Гравюры как бы ожили, стали пантомимой; это была не стилизация под изображение, а естественное продолжение состояния действующих лиц, выраженного художником. Шесть картин «Модного брака» рассказывали о любви по расчету, тоскливой жизни новобрачных, измене в грязной комнате (любовник, застигнутый мужем, убив его на дуэли, скрывается в окно, а в дверь врывалась полиция); в финале графиня принимала яд; отец умирающей снимал с ее пальца кольцо.

«Судьба потаскушки» начиналась с приезда в Лондон провинциалки. На первой картине — крытый фургон, доставивший девицу из Йорка на Вуд-стрит. У гостиницы под знаком колокола, где вытряхивают белье и дают корм коню, сводня подговаривает простушку познакомиться с джентльменом, стоящим в дверях отеля. Вокруг бочки, баулы, обшарпанные стены домов; из чьей-то кошелки высовывает голову гусь. Это театр: положение, жесты, выражения лиц по-театральному действенны, но это не схоже со спектаклем. Здесь «только такие сцены, в которых актерами выступают живые люди, — писал Хогарт, — а они, думаю я, не часто изображаются так, как того заслуживают».

Как же следовало изображать этих людей? Хогарт отрицал «правила», смеялся над канонами, копирование классиков, говорил он, так же помогает современной живописи, как помогли бы доспехи Александра Македонского трусу. Перед художником должна быть жизнь; ему необходимо упражнять свою зрительную память, схватывать действие на лету, необходима как бы стенография зрения.

«Очевидно, искусство быстрой фиксации условными знаками целого потока житейских впечатлений играло для него ту же роль, какую столетие спустя начали выполнять для художников моментальные снимки фотографического аппарата, — писал М. П. Алексеев.— Хогарт стремился удержать в своей памяти художника жизнь во всех ее проявлениях и по возможности в ее «цельном», не разложенном на составные части виде».

Судьбы людей изображались в круговороте жизни. Самая большая сцена Лондона не вместила бы декораций, нужных Хогарту; все труппы Англии, объединившись, не смогли бы предоставить ему нужного количества исполнителей. В представления, которые бушевали на сюитах хогартовских гравюр, входили тысячные массовые сцены; жизнь города в часы дня и ночи; бесчинства на парламентских выборах; драки деревенских джентльменов (в пробитый череп лили воду прямо из кувшина); азарт любителей петушиных боев; вербовщики у городских застав; среди смрада сивухи обитатели пьяной улицы выливали из окон горшки; в отбросах копошились нищие; из рук захмелевшей побирушки летел на булыжники младенец. Все было действенно, детали—грубо натуральны.

«Экспрессия улавливается всегда на лету, в проходящем состоянии, и в то мгновение, когда она становится особенно выдающейся...— писал о Хогарте Хэзлит,— он пишет крайние формы характера и экспресии».

Но театр, в который художник хотел превратить живопись, в XVIII веке не обладал подобными качествами, сцене Просвещения не были свойственны ни бурное движение, ни натуральность среды. Хогарту мерещился какой-то еще не существующий вид зрелищ: живопись для него была слишком статичной, сцена — ограниченной.

Реформаторы театра ощущали узость, условность современной драмы. Роман казался Дидро выразительнее пьесы: романист передает жизнь не только диалогом, но и множеством иных способов. Молчание, выражение лиц особо интересовали автора статьи «О драматургической литературе»; он предлагал сочинять целые сцены без слов. Дидро представлял себе по-иному и саму драматургию, он предлагал «переплетать» события, происходящие одновременно. Вспоминая пьесу «Отец семейства», он сожалел, что не смог осуществить этого «переплетения».

«Более опытный автор написал бы две одновременные сцены: одну на переднем плане, между Сент-Альбеном и Софи, другую — в глубине между Жермейлем и Сесиль...» «Я пытался так разделить две одновременные сцены Сесиль и Отца семейства, которыми начинается второй акт, что их можно было бы отпечатать двумя колонками, причем пантомима одной соответствовала бы речи другой, а речь другой соответствовала бы пантомиме первой».

Дидро считал необходимым вводить в драму эпизоды, длящиеся мгновение: «Короткие, стремительные, разорванные сцены, частью пантомимные, частью разговорные...»

Он требовал «показать место действия таким, как оно есть». «Театральная живопись должна быть точнее и правдивее любого другого жанра живописи».

Этот театр будущего — с пантомимой, сменой коротких сцен, параллельным действием и жизненно точными декорациями — Дидро уподоблял «полотну, на котором с волшебной силой сменяются различные картины».

Сравнение, разумеется, нельзя понимать буквально; в статье, написанной в 1758 году, бессмысленно искать намека на экран. Речь идет не о кинематографичности теорий Дидро или офортов Калло, но о направлении поисков. Зрение художника приобретало особые черты, становилось зорким, подвижным, стремилось охватить обширные пространства, уловить быстроту движения.

Действенность и драматическая энергия проникали во все искусства. Но театр, увлекший многих художников, не напоминал спектаклей их времени. Элементы какого-то иного — еще не существовавшего — вида представлений появились в изобразительном искусстве, литературе.

Пока это были только элементы, однако они были настолько отчетливо различимы, что А. Сидоров, разбирая «Прилежание и леность» Хогарта, попросту написал: «В двенадцати кадрах он показывает нам две параллельные жизни», «его гравюры были чем вроде кинофильмов».

Конечно, такие сравнения условны. Зрение Хогарта принадлежало XVIII столетию. История еще представлялась картиной нравов, а мораль набиралась курсивом; способом изображения была сатира.

С конца века огромные перевороты, полная перемена уклада вызвали к жизни новые представления. Развитие естественных и общественных наук изменили качество зрения: зоркость орла была превзойдена во много раз. Обнаружилась не только истинная форма предметов, но и их взаимосвязь.

В предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак написал: «Живое существо — это основа, получающая свою внешнюю форму, или, если говорить точнее, отличительные признаки своей формы в той среде, где ему назначено развиваться». Улицы, их истории; дома, лавки, выставленные в витрине товары, узор решетки на ограде; цвет плюща, вьющегося по стене, становились предметом пристального внимания писателей. Человек появлялся в романе — не на фоне предметов, но во взаимосвязи с ними. Частность становилась неотделимой от общего.

«Шерстяная вязаная юбка, — описывал Бальзак внешность хозяйки пансиона,— вылезшая из-под верхней, сшитой из старого платья, с торчащей сквозь прорехи ватой воспроизводит в сжатом виде гостиную, столовую и садик, говорит о свойствах кухни и дает возможность предугадать состав нахлебников».

Без описаний провинции и столицы, меблирашек и аристократических особняков, единственного костюма честолюбивого бедняка и туалетов светских дам не понять и судьбы Растиньяка.

Зрение расширялось: кварталы и сословия входили в роман со своими нравами, бытом,

множеством вещей, изображенных точно и подробно. И в то же время взгляд автора сужался: крохотное пространство становилось полем исследования.

«История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа»,— писал Лермонтов в предисловии к «Журналу Печорина». Противопоставление было полемическим: исследование человеческой души было неотделимо от времени, истории.

В продолжение всей жизни Бальзак стремился к театру. Казалось бы, самой природой своего таланта, склонного к напряженному драматизму, писатель был подготовлен к сценическому успеху, но пьесы Бальзака проваливались: зал скучал, критика бранила, даже друзья редко хвалили его пьесы.

Трудно представить себе драматический талант сильнее Достоевского. Какой драматург сочинял такие появления героев, умел так писать концы сцен (под занавес!), диалоги, характеры, настолько привлекательные для актеров. Немало страниц Достоевского можно назвать театральными в полном значении этого понятия.

Однако Достоевский не писал пьес и считал сценическую обработку своих сочинений малохудожественным делом. Разве театр смог бы повести зрителя промозглым питерским днем мимо Сытного рынка, по грязным закоулкам проходных дворов, щербатым лестницам, заслеженным котами?

Диккенс вывел множество ярких театральных фигур, сколько драматичнейших и комичнейших положений он сочинил, но и этот писатель не стал драматургом.

Причины во многом были общими. Директор Исторического театра Гостейн приводил в «Рассказах и воспоминаниях театрала» замысел «Мачехи», изложенный Бальзаком:

«Речь идет не о грубой мелодраме, в которой предатель сжигает дома и терроризирует их обитателей. Нет, я мечтаю о драме салона, где все холодно, спокойно, любезно. Мужчины благодушно играют в вист при свете свечей, приподнятых над маленькими зелеными абажурами. Женщины болтают и смеются, работая над вышивками. Пьют патриархальный чай. Словом, все возвещает порядок и гармонию. Но там, внутри, волнуются страсти, драма тлеет...»

Романисты XIX века уделяли описаниям мест действия сотни страниц; в пьесе они были вынуждены ограничиться строчками. Вероятно, и эти скупые ремарки не выполнялись декоратором-ремесленником. По роману становились известны адрес портного, кроившего жилет героя, и судьба ювелира — создателя моды на цепочки для часов; можно было узнать систему учета векселей и законы наследования — все это создавало истории, где были и цепочки и кандалы; мир нельзя было отделить от вещей: на каждом предмете отпечатались человеческие чувства; в душе героя были слепки вещей. Без атмосферы салона не могла стать реальной и драма его обитателей.

Сценическая техника мелодрамы была достаточно высокой; тогда умели изобразить пожар, бурю; показывали феерии. Дело было не в технике, а во взгляде на жизнь. Жизненная среда не привлекла театральных художников, атмосфера повседневных событий казалась им несценичной. Тогда мерили на других весах; сила крохотных величин еще не была открыта, а именно эти еле ощутимые измерения духовной жизни интересовали романиста.

«Однажды я явился в салон в час, когда там почти никого не было, и увидел падчерицу,— писал Бальзак.— Она как раз выходила и не заметила меня. Она смотрела на свою мачеху. О, что за взгляд! Нечто вроде удара стилета. Мачеха была занята тушением свечей за столом для виста. Она повернулась в сторону падчерицы. Их взгляды встретились, и самая грациозная улыбка вырисовалась на их устах. Как только дверь за падчерицей закрылась, лицо другой женщины быстро переменилось: оно было сведено горькой судорогой. Все это заняло меньше мгновения, но и этого было достаточно».

В сцене — автор считал ее одной из основных — нет слов, лишь изменения взгляда должны передать смысл драмы. И весь этот безмолвный поединок должен занять мгновение. Театр тех лет не знал таких мер выражения. Пьесы Бальзака, лишенные жизненной среды, ограниченные лишь диалогом, превращались им самим же в мелодрамы (вопреки его первоначальному желанию). Он хотел писать для театра, которого еще не существовало. «Тлеющую драму» некому было поставить, и никто не умел ее сыграть.

Способы выражения жизни литературой и театром были различны, не только по природе этих искусств, но и по уровню современного мышления.

«Первый — расширяется и растет с каждым днем,— приводил Золя мнение современника о романе и драме,— вторая — исчерпывает себя и проявляет стремление спуститься к балагану».

Театр в этом состоянии устарел, казалось Золя; необходима реформа всей сценической системы. Начинать, по мнению писателя, следовало с декораций.

«Несомненно у театра своя оптика,— писал он,— но разве мы не видим, что театр всегда повиновался движению эпохи! В настоящее время точные декорации представляют результат мучащей нас потребности в реальности... Современные личности, индивидуализированные, действующие под властью окружающих влияний, живущие нашей жизнью на сцене, были бы смешны при декорациях XVII века. Они садятся, и им нужны кресла, они пишут, и им нужны столы, они ложатся, одеваются, ходят, согреваются, и им нужна полная обстановка... Точная декорация,— например салон с его мебелью, жардиньерками, безделушками,— дает сейчас же понятие о положении, определяет круг общества, рассказывает о привычках действующих лиц».

Гарнитуры мебели из модных магазинов появились на подмостках. Вещи — крупные и крохотные — загромоздили сцену; их расставляли, как в «живой комнате»: зритель мог оценить их подлинность, но пьесы Золя не пользовались успехом.

Доде вспоминал, как в семидесятые годы устраивались «обеды авторов освистанных пьес». Кто же были эти неумелые и неудачливые литераторы? За столом сидели Флобер, Золя, Э. Гонкур, Тургенев.

Золя не ставил фамилии на театральной переработке своих романов, когда иногда сам принимал участие в их инсценировке, считал эти переделки «ампутацией мысли». Что же в них «ампутировалось» согласно требованиям современной сцены?

Конечно, прежде всего массовые сцены, жизненные панорамы, многоплановость действия. Множество мест событий сводилось к актам, происходящим в нескольких помещениях. Обычная драматургия бессильна была передать и масштаб и глубину картин эпохи, написанных Золя. А вместе с этими картинами уничтожался и сам метод художественного мышления. «Потребность в реальности» не удовлетворялась нагромождением безделушек.

Все на сцене казалось Золя маленьким, тесным: «Неужели нас замуровали в современном драматическом искусстве, таком узком, похожем на склеп, в котором недостает воздуха и света?»

Необходимы масштаб, натуральность. «Было бы очень интересно поставить драму среди больших декораций, скопированных с природы».

Какие же задники и кулисы хотелось увидеть Золя? Писатель, не задумываясь, называл эти «копии природы». Он с легкостью сочинял их, предлагая одну за другой:

«А сколько других декораций можно придумать для народных драм! Внутренность завода, копи, ярмарка пряников, вокзал, цветочный ряд, поле для бегов и пр., и пр.».

Сценическая техника могла создать иллюзию натуральности мест действия. Но театр был бессилен показать бег коней, неистовство тотализатора, мелькание лиц и кипение страстей; самые обширные помещения вокзала и цеха не передали бы жизненного ритма железных дорог, современных улиц.

Автора «Чрева Парижа» интересовала не грандиозность построек, а масштаб событий, размах истории. «Декорации», им перечисленные, менее всего декорации, это скопление человеческих чувств, противоречивых интересов, общественных стремлений. Золя хотел народной драмы, она требовала иной жизни на подмостках.

«Не сумеет ли какой-нибудь автор так изменить сценические условности, преобразовать и утилизировать их таким образом, чтобы внести на сцену гораздо большую интенсивность жизни».

Представляя себе этот спектакль «больших декораций» и «интенсивности жизни», Золя в своем воображении уничтожал саму природу театра. «Я представляю себе, как этот творец перешагнет через поставленные границы, разрушит обязательные рамки, расширит сцену до того, что поставит ее на один уровень с залой, придаст трепет жизни деревьям... впустит через занавес свежий воздух реальной жизни».

Читателям «Ругон-Маккаров» нетрудно представить себе, что понимал Золя под «воздухом реальной жизни»: классовые бои, ажиотаж всемирных выставок, Париж Османа в строительной пыли, баррикады Коммуны, углекопы под кровавым небом Жерминаля — вот что «ампутировал» театр в твор-

честве писателя. Для такого изображения жизни нужно было ломать ограничивающие рамки, перешагнуть все границы.

И, сломав, перешагнув, выйти за пределы самого театра.

В письме к своему другу Антони Валлабрегу Золя уподоблял искусство окну в природу, затянутому прозрачным экраном. Классицизм и романтизм давали искаженные изображения. «Реалистический экран,— писал он,— последний в современном искусстве». Настало время увидеть «самые верные образы, какие только может дать экран».

На этот раз сравнение, сказанное в 1864 году, можно привести без оговорки — речь действительно шла об экране, хотя самого экрана еще не существовало.

Натуральность жизненного материала, чередование общих планов массовых сцен и крупных — психологического исследования: зрение, обращенное и в ширь эпохи и в глубь душевной жизни; энергия многоплановой драматургии — были близки существу кинематографического искусства.

Кино уже существовало, но киноаппарат еще не был изобретен.

Для кинематографии в ее современном понятии необходимы были не только кинокамера и съемочная техника, но и особая профессия, развивавшаяся в театре сравнительно недавно. Разумеется, режиссерское дело — в той или иной форме — всегда существовало: кто-то объединял усилия исполнителей, наводил порядок на сцене.

Нам, режиссерам, не приходится стыдиться предков: некогда они заведовали святыми и дьяволами, распоряжались в пасти ада и запросто ходили по раю. Такой человек — в мантии до полу, с книгой (вероятно, пьесой) в одной руке и палкой в другой — изображен на миниатюре XV века; вокруг кипит работа: по мановению его палки гремит оркестр, пытают какую-то святую, беснуются черти, шут вызывает смех малопристойным жестом. Это был тяжелый труд: приходилось торговаться с гильдиями (купцы туго раскошеливались на костюмы), сверять тексты с записями соседней округи и следить, как бы дюжие мастеровые, увлеченные сценической правдой, не содрали кожи с мученика по-настоящему.

Труппу мог объединять первый актер, хозяин компании, в феериях командовали декораторы. Наиболее разумным было, вероятно, руководство драматурга. В какой-то мере режиссерами были и Ганс Сакс, и Мольер, и Гете. Желания писателей-режиссеров не были чрезмерными. Чтобы «не переиродили Ирода»,—умолял Шекспир, и чтобы шуты не плели, чего им не положено; Гоголь собирал артистов, читал роли за каждого исполнителя, составил планировку финала «Ревизора»; он мечтал, чтобы спектакль подготавливал первый актер «и чтобы уж не было сбоку приклеиша-чиновника».

Писатели, артисты, декораторы занимались режиссурой по совместительству. Позже появились и профессионалы, но это были скорее ремесленники, нежели художники.

В девятнадцатом столетии начинаются перемены и в этой области: режиссер становится значительной фигурой; постановка занимает все более важное место в спектакле. Словарь Брокгауза—Ефрона (в девяностые годы прошлого века) так определял эту профессию:

«РЕЖИССЕР: В наше время автор хотя и присутствует на репетициях, но уже не имеет больше надобности заботиться о деталях постановки; это — забота Р., от которого требуется не только основательное знание сцены, литературы и археологии, но еще много такта и умения ладить с артистами».

В списке режиссеров нет Ленского, Станиславского, Немировича-Данченко. В наши дни такое определение кажется странным: почему главное для режиссера — забота о деталях (не о целом?), неужели в работе с актерами основное — «много такта и умения ладить»; и, наконец, почему именно археология необходима этой профессии?..

Словарь составлялся в свое время тщательно. Действительно, постановки привлекали тогда особое внимание деталями, материал для них часто давала археология; из-за желания показать ее «основательное знание» режиссерам непросто было «ладить с артистами». С середины прошлого столетия историческая обстановка играла в театре все большую роль. Чарльз Кин заказывал для шекспировских спектаклей огромные движущиеся панорамы Лондона, мебель, утварь по музейным образцам; толпы статистов в исторических костюмах заполняли сцену.

Беззаботность Шекспира в отношении эпох и географии исправлялась согласно последним данным науки. Постановку обслуживали библиотекари, архивариусы, ученые с раскопок. Место декоратора становилось осо-

бенно значительным, но ценилась не фантазия художника, а точность имитации.

В двадцатые годы прошлого века Париж был восхищен новым видом представлений. Луи Дагерр — преуспевающий театральный декоратор — открыл собственное дело. «Диорама» показывала извержение Везувия, горный обвал, пожар Эдинбурга, богослужение. Успех зрелища создавала полная иллюзия реальности. Картины чудесным образом сменялись: пейзажи были написаны по обе стороны полотна, освещаемого то спереди, то на просвет.

Схожесть с реальностью не только вызывала любопытство зрителей, а и способна была глубоко взволновать. Описывая швейцарский пейзаж, сопровождавшийся звуками альпийского рожка и далекой песни, посетитель «Зала чудес» писал: «Мы все были расстроганы, у мисс на глазах появились слезы: — Это не только живопись... Здесь чувствуется такое необычайное взаимодействие искусства и природы, которое создает особенный эффект, причем трудно определить, где кончается природа и начинается искусство».

Луи Дагерр вместе с литографом Ньепсом изобрел фотографию.

Успех «панорам» и «диорам», вероятно, оказал свое влияние на режиссуру Чарльза Кина. Ирвин продолжал развивать подобные же постановочные приемы. В шестидесятые годы придворная труппа герцогства Саксен-Мейнинген приступила к постановке «Юлия Цезаря». Репетиции длились семь лет.

Спектакли мейнингенцев вызвали повсеместный восторг; ими был увлечен Антуан.

«Их спектакли впервые показали Москве новый род постановок,— писал Станиславский,— с исторической верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великолепного праздника искусства».

Однако драматург и актеры не были главными лицами таких праздников. Чарльз Кин, чтобы найти время для сцен охоты, коронационных шествий или деталей старинного судопроизводства, купюровал текст; новшества мейнингенской режиссуры только мешали шекспировской поэзии; в труппе театра крупные актеры не задерживались. Праздник искусства создавался иной профессией. Людвиг Кронег был режиссером-диктатором: актеры, художники, музыканты, работники различных специальностей являлись лишь выполнителями его замысла.

Новый род постановок прежде всего поражал массовыми сценами. Старый драматический театр мало интересовался фигурантами, они толпились на подмостках наряженные во что попало — обычно их нанимали за дешевку в день спектакля.

Новшества появились не случайно. Дело было не в том, что появились режиссеры, обладавшие деспотическим характером и малым уважением к тексту. Искусство эпохи развивалось определенным путем, процесс должен был захватить и театр. Смысл заключался не в «правильности» или «ошибочности» именно такого сценического выражения пьес Шекспира или Шиллера, а в движении века. После Вальтера Скотта события прошлых столетий уже нельзя было показать без историчности среды и массовых сцен. Взгляд эпохи отвергал грубость бутафории, беззаботную мешанину времен. Должна была прийти и очередь театра.

Какие же черты приобретало его зрение?

«Искусство становится правдивее, и все условное мало-помалу сходит со сцены,— писал еще А. Н. Островский.— Как в жизни мы лучше понимаем людей, если видим обстановку, в которой они живут, так и на сцене правдивая обстановка сразу знакомит нас с положением действующих лиц и делает выведенные типы живее и понятнее для зрителей».

Мало что в искусстве делается постепенно, не торопясь. Правдивая обстановка заняла свое место на сцене довольно сложным путем. Простой стул, жизненный костюм, хлеб, который можно есть,— все это с трудом, в борьбе получало право на место в спектакле. Новаторство началось, как это всегда бывает, с решительных экспериментов, палка была перегнута самым крутым образом.

В 1888 году Антуан записал в своем дневнике: «Стремясь добиться характерности постановки, я развесил в «Мясниках» настоящие мясные туши, которые произвели сенсацию».

Сенсацию производило теперь все натуральное. В «Сельской чести» режиссер установил на сцене — в центре деревенской площади — настоящий фонтан. Фонтан, «не знаю, почему,— записал Антуан, — ужасно развеселил зрительный зал». Жизненный предмет на сцене воспринимался как аттракцион. Реальность освистывали, настолько

она была непривычна. Чаны с кипятком в «Жервезе» привели критиков в неистовство; клубы пара казались «оскорблением хорошего вкуса». Золя удивлялся: сцена прачечной, вызвавшая бурю негодования, длилась всего несколько минут.

Когда еще в начале века Тальма вышел на сцену в тунике, скопированной с римских статуй, началось сражение.

— Но у вас голые руки, Тальма! — возмутилась актриса Вестрис.— Но, Тальма, у вас нет штанов.

— Римляне не носили их, — ответил Тальма.

— Свинья!— закричала Вестрис и ушла со сцены.

Гоголь не имел возможности вмешаться в постановку «Ревизора», но, увидав на ламповщике замасленный халат, снял его со служащего и попросил надеть на Осипа.

«Натуральная школа» вызывала нападки именно за такие детали. Вкус, привыкший к условному, возмущался описанием «углов» в альманахах Некрасова. Наполеон Третий пришел в ярость, увидев на холсте Курбе простолюдинок, не похожих на натурщиц салонной живописи.

Историки театра любят описывать буйные премьеры романтиков (бой «красных жилетов» с академиками), наше время запомнило неистовство партнера на спектаклях футуристов, на «Параде» Пикассо в шведском балете. Однако не меньшие скандалы вызывало и начало реализма.

В 1891 году Свободный театр поставил «Белль Хорн» Рони. «В третьем акте действия, в сцене митинга в одном из лондонских скверов, я выпустил на сцену около пятисот статистов с тремя оркестрами,— пишет Антуан.— Не знаю, почему, но это огромное нагромождение постановочных эффектов привело зрительный зал в ярость, и так как шум на сцене был очень силен и зрители чувствовали, что их остроты и шутки среди этого гула не доходят до нас, то за неимением лучшего они запели хором гимн Армии спасения. Скрывшись в толпе статистов, я был охвачен приступом бешенства, и по сигналу моего свистка триста статистов на сцене устроили такую здоровую и продолжительную бурю, что зрители, утомленные и удивленные, снова успокоились».

Сцена не вмещала широты жизненных панорам, напора страстей толпы. Массовые сцены Станиславского, даже в постановках любительского кружка, мало напоминали театр: «...все присутствующие при новом кощунстве Акосты бросились на него и стали рвать его на части. Летели вверх куски разорванной одежды; Акоста падал, исчезал в толпе с глаз зрителей и вновь вскакивал, доминируя над толпой и выкрикивая новые кощунственные слова. Скажу по опыту этого спектакля: страшно в такую минуту стоять среди разъяренной толпы».

Для участия в сцене набирались «молодые горячие студенты, которых приходилось бы даже удерживать от возможного членовредительства...»

Чтобы достать подлинные материалы и вещи, театр отправлял далекие, дорого стоящие экспедиции на поиски старинных предметов и тканей.

Требование «подлинности» распространялось не только на вещи. Художественный театр поручил роль певчего в «Мещанах» настоящему певчему Баранову: на сцене появился «типаж». А. Серебров рассказывает в своих мемуарах, как во время репетиций «Детей солнца» К. С. Станиславский выгородил на сцене конюшню и поставил лошадь.

Менялось — до неузнаваемости — не только все происходящее на сцене, но и сам взгляд зрителя на сцену должен был изменить привычный характер, стать подвижным.

В 1892 году, когда экран показывал «чихающего Фреда» и феерии Мельеса, снятые точно по планировкам театра Удин (историки кино пишут: угол объектива соответствовал взгляду зрителя из среднего кресла первого ряда партера), Антуан придумал изменение ракурсов. В «Ископаемых» де Кюреля, где, согласно указаниям автора, лишь одна декорация (гостиная) на всю пьесу, режиссер построил три павильона: ту же гостиную, но каждый раз с иной точки зрения.

«Комната как бы поворачивалась в каждом действии»,— записал Антуан.

В кино малевали на холсте не только стены помещений, но и предметы, природу; в театре переносили действие вглубь, в обстановку полной реальности. «Обыкновенно на сцене показывают одну комнату,— мы делали целые квартиры из трех, четырех комнат», — рассказывал Станиславский.

В сценической практике уже появились привычные для зрелой кинематографии приемы построения кадра: «Мы брали самые необычные разрезы комнат, углами, маленьки-

ми частями с мебелью на самой авансцене, повернутой спинками к зрителю...»

Фильмы пока еще снимались на натуре, при безликом прямом освещении; в театре свет уже стал средством художественного выражения.

«На довольно ограниченное пространство я заставил влиться через одну-единственную дверь около пятисот статистов,— писал в 1889 году Антуан,— которые просачивались медленно, как мрачный прилив, и наконец затопляли всю сцену: полумрак, в котором то тут, то там падали на колышущуюся толпу пятна света, производил необычайное впечатление».

На одной из репетиций внимание Станиславского привлек световой луч: «Сцена была еще не освещена; где-то, из-за какой-то декорации, падал довольно яркий луч синеватого света на пол... Все остальное тонуло в темноте. Актеры собирались на репетицию, сходились на сцене, разговаривали, нередко попадая в блик света; при этом продольные, длинные тени от них ложились по полу и лезли на стены и потолок. И когда они двигались, их тела казались силуэтами, а тени их бежали, сходились, расходились, соединялись, разъединялись, спутывались, а сами актеры терялись среди них и казались такими же тенями».

Станиславский немедленно отыскал осветителя, записал расположение источника света: игра теней была повторена в спектакле.

В области освещения эксперимент был также решителен. «Принято играть на свету, а мы мизансценировали целые сцены (и притом, нередко — главные) в темноте».

Все привычное в театре разрушалось. «Мы спутали все планы так, что зрители не могли разобраться в неожиданных линиях, какие мы знаем в природе...— писал Станиславский.— Мы закрыли пол рисованными холстами, уничтожили скучную плоскость его с помощью всевозможных приставок и помостьев, построили целую сложную комбинацию площадок, лестниц, ходов, переходов... мы расставили на самой авансцене ряд стволов деревьев,— пусть актеры мелькают иногда в просветах между ними».

Фирмен Жемье уничтожил рампу, перенес выходы и входы исполнителей в партер. Рейнгардт заставил задвигаться сами подмостки: изобретение вращающегося круга сделало возможным и непрерывность чередования коротких сцен и движение декораций.

Само театральное здание, казалось, кончало свой век. Режиссеры стали выносить постановки в цирк, под открытое небо, на фон реальных зданий.

Эйзенштейн решил поставить спектакль «Противогазы» в цехе газового завода: здесь по пьесе и происходили события. Переход к «Стачке» был почти незаметен.

Но напрасно казалось, что театр окончил свое существование: начался подъем этого искусства. Так случалось не впервые. Когда живописец Деларош зашел в первое фотоателье Надара и увидел снимки, он воскликнул: «Отныне живопись погибла!» Леонид Андреев написал статью о кино, где предсказывал смерть сцены. Кто не говорит в наши дни об угрозе телевидения? Но если теперь посмотреть дагерротипы Давида Хилла, то его портреты покажутся куда живописнее, чем многое в современной живописи; тут больше сходства с фотографиями. В театре стали играть, как на крупном плане и перед микрофоном, а в фильмах Федерико Феллини ожила комедия масок. Театр, живопись, кино не только живут, но и находятся в сложной взаимосвязи; менее всего это напоминает передачу эстафеты. Станет искусством и телевидение, новое уничтожит устаревшее: иллюзорные декорации на сцене, натурализм в живописи, театральные фильмы.

Возникают странные начала, иногда в них открываешь причудливые продолжения, даже концы.

«Мысль, начатая великим поэтом, часто договаривается посредственным,— написал в «Русских ночах» Одоевский.— Поэты, разделенные временем и пространством, отвечают друг другу, как отголоски между утесами: развязка «Илиады» хранится в «Комедии» Данте; поэзия Байрона есть лучший комментарий к Шекспиру, тайну Рафаэля ищите в Альберте Дюрере; Страсбургская колокольня — пристройка к египетским пирамидам; симфонии Бетховена — второе колено симфоний Моцарта».

Продолжая этот список, можно написать, что развязка античной трагедии хранится в «Броненосце «Потемкине»; «Прошлым летом в Мариенбаде» — лучший комментарий к Прусту; пристройку к «Земле» Довженко ищите в «Бенгальской трагедии» Сатьяджита Рея; краски Бонара — у Аньес Варда; продолжение Достоевского — у Висконти и Куросавы.

# Мультипликация сегодня

Недавно киностудия «Союзмультфильм» показала представителям прессы и радио фильмы последних месяцев.

Программа включала картины для взрослых и детей. «Песенка мышонка», «Рай в шалаше», «Варежка», «Межа», «Песнь о Соколе», «Гора динозавров», «Сказка о золотом петушке».

Фильмы не были специально отобраны, и потому просмотр в известной степени давал представление о сильных и слабых работах студии. Лучшие из картин отличались «лица необщим выраженьем». В них привлекали острота мысли, своеобразие изобразительных решений. лаконизм. В работах более слабых легко обнаруживались слабость литературной основы, иллюстративность, назидательность. По-прежнему фильмы растянуты. В этой программе не было вовсе мультипликаций веселых и смешных.

Глядя на экран, а затем слушая обмен мнений собравшихся журналистов, стало очевидным, что проблемы, поднятые на Всесоюзной творческой конференции мультипликаторов, проходившей незадолго до этого, полностью сохраняют свою актуальность.

Что же это за проблемы?

## МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ И ЗРИТЕЛЬ

— Трезво анализируя существующее положение,— сказал в своем докладе Ф. Хитрук,— я пришел к выводу, что ни один из наших фильмов не завоевал широкого зрителя. Да, наши фильмы смотрят, любят, но популярности настоящей, «большого экрана» они не завоевали. Единственная на моей памяти картина (правда, не нашей студии), имевшая шумный успех, прессу,— это «Новый Гулливер» А. Птушко. Другого такого примера я не знаю.

В чем здесь дело?

Перейду на язык экономистов. Каждый товар должен иметь спрос и своего потребителя. Но с самого момента зарождения мультипликации ее, кроме нас самих, никто всерьез не принимал. Даже фильмы, бесспорно яркие, талантливые, для руководства кинематографии оставались «мультяшками». Да и выходило их слишком мало, чтобы делать погоду.

А погоду эту сделал Уолт Дисней, который был не только крупным художником, но и трезвым реалистом. Начиная свое дело, он в первую очередь задумался о том, что имеет успех у публики, и, исходя из этого, выпустил своего Микки Мауса, организовав ему спрос и предложение. Уолт Дисней, как правило, испытывал фильмы на публике и, расшифровав кардиограмму зрительской реакции, делал соответствующие выводы.

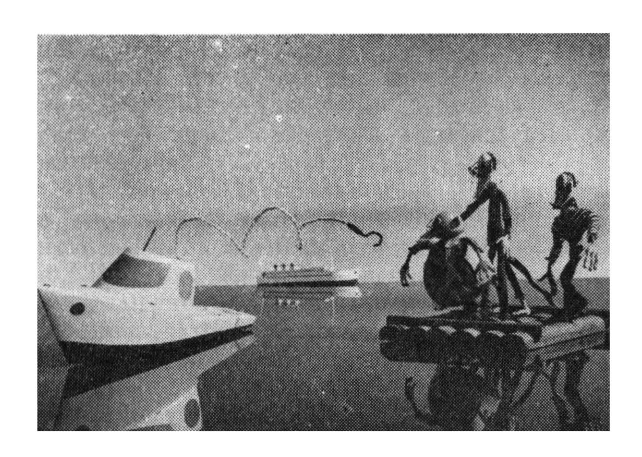
Мы же, восприняв диснеевскую технологию, поставив наше искусство на конвейер, не имели ни необходимых технических условий, ни соответствующего масштаба производства. А кроме того, мы не знали, на кого, на какого зрителя работаем.

Я вовсе не считаю, что конвейер был не нужен и что от него надо полностью отказаться. Беда в том, что это была единственная форма работы, исключающая какие-либо другие. И, вероятно, именно поэтому в мультипликацию пришло не так уж много интересных людей.

Можно назвать не один десяток хороших, даже прекрасных фильмов, сделанных в период с 1936 по 1960 год. Но это были в большинстве своем жизнерадостные близнецы, хотя и сделанные разными режиссерами. Проходя через мясорубку конвейера, фарш становился одинаковым.

Была и еще одна причина: студия работала почти исключительно на детской тематике. Конечно, сказка — прекрасный материал для мультипликационных лент. И в этом жанре было немало успехов. Однако такое тематическое ограничение затормозило развитие мультипликации. После многолетней привычки разговаривать с ребенком не так просто обращаться к взрослым.

Все это помешало завоевать зрителя. Так что нельзя в недостаточно широкой популярности мультипликации обвинять только прокат.



«Упрямцы» (Эстония)

На пробелы в интересном и зрелом искусстве мультипликации указал заместитель председателя Комитета по кинематографии В. Баскаков:

— Маяковский когда-то говорил, что нельзя пускать большой поэтический завод для выделки поэтических зажигалок. У нас же бывает и так, что большой труд художника вкладывается в вещи незначительные. Смотришь: все очень изящно, прекрасно выбран типаж, очень хорошо разработано движение, есть интересные находки, два-три остроумных поворота сюжета, а в общем это пустячок, не остающийся в памяти. И этих милых пустячков многовато. Правда, соседствуют они с действительно значительными, талантливыми, остроумными лентами. Но даже и эти лучшие фильмы часто очень растянуты, что осложняет прокат и затрудняет восприятие. Даже интересная работа из-за растянутости становится для зрителя скучной. А уж скучать на мультипликационных фильмах нельзя.

— Действительно, дело не только в прокате,— продолжил разговор Л. Атаманов,— хотя прокат наших фильмов — в основном детских — был всегда из рук вон плох. Но все же каждый год действительно хорошие картины пробивались к зрителям. Сейчас благодаря телевидению (хотя на телеэкранах картины многое теряют) мы приобретаем более широкую аудиторию. А выход на киноэкран по-прежнему сложен. В этом нас убедило более 120 встреч со зрителями, которые студия «Союзмультфильм» провела по стране. Представьте себе, что в Братске, например, оказались люди, впервые увидевшие мультипликации. Среди них были и дети.

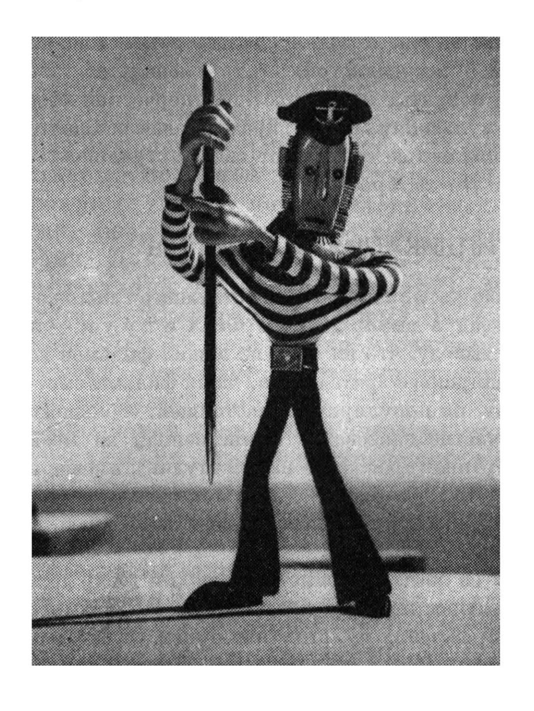
Очень малы тиражи картин. В три-четыре раза меньше самого малого тиража художественных фильмов. При этом очень большой процент фильмов печатается на узкой пленке. А это значит — с опозданием на год.

Но даже с такими тиражами можно работать куда эффективнее. Сейчас в прокатных конторах хроника, научно-популярные фильмы и мультипликации — все идет под одной маркой: «журналы». Под этим понимается короткометражный фильм, который можно втиснуть перед основной художественной картиной. Именно втиснуть, потому что театр обязан дать семь-восемь сеансов в день. Так «втискивается» без всякого разбора и мультфильм.

Почему же мы, творческие работники, зная напряженное положение с прокатным временем, продолжаем делать фильмы стандартных размеров? Ведь можно сделать фильмы не только на десять минут, но и на три-четыре минуты, а как показал опыт лент, созданных для Всемирной выставки в Монреале, даже и на пятьдесят секунд. Такие коротенькие картины скорее пройдут в прокате и станут хорошими пропагандистами нашего искусства. Гибкость в метраже важна и для зарубежного проката.

Куда хуже стало с детскими мультипликационными программами. Новых детских картин появляется мало. И вот всерьез возник вопрос о печати, а если нужно и о реставрации лучших старых лент. Новое поколение ребят их не знает, а они не устарели. Это решительно увеличит фонд детских картин.

«Упрямцы» (Эстония)



Конференция подтвердила то, что беспокоит работников мультипликации: малы тиражи фильмов, чрезвычайно уплотнены сеансы в кинотеатрах. Плохо поставлена реклама мультфильмов.

Недавно в Москве открылся специальный кинотеатр мультфильма — «Баррикады», у него обширные и интересные планы. В частности, как рассказал А. Каранович, при нем будет создана группа изучения общественного мнения, которая будет проводить опросы зрителей, обсуждать премьеры и делать соответствующие выводы.

Участники конференции ждали выступления представителей кинопроката. Но после речи Е. Курдина выяснилось, что и у создателей картин и у руководства прокатом единая точка зрения на нынешнее положение вещей.

Е. Курдин остановился на практических мерах по улучшению дел с прокатом. С января 1967 года тиражи мультфильмов увеличиваются на 30—35 процентов. Так что лучшие мультфильмы будут иметь примерно две тысячи копий. Причем тиражи будут устанавливаться совместно с киностудиями. Конечно, некоторая часть будет печататься на узкой пленке.

Начата работа по реставрации лучших фильмов прошлых лет. В этот список вошло 70 картин.

Чтобы можно было целые сеансы посвящать мультипликации, прокат стал составлять большие программы типа киноальманаха. Эти программы идут с успехом.

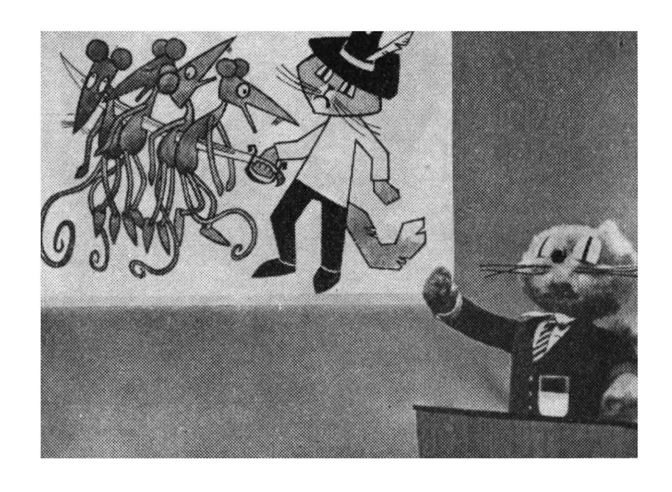
Но на будущее киностудиям самим следует предусматривать в своих планах создание таких сборных программ. Фильмы, составляющие такой «сборник», должны одновременно заканчиваться производством. Е. Курдин настаивает на выпуске широкоэкранных мультфильмов. Он гарантирует их прокат.

И, наконец, метраж. Кинопрокат, конечно, будет работать с 4—5-частевыми картинами. Но в первую очередь нужны одночастевки. И, кроме того, энергично напоминает Е.Курдин, фильмы нужно делать с точным адресом.

## ИЗМЕНА ДЕТЯМ

Такую крайне нежелательную тенденцию обнаружил в мультипликационном кино последних лет В. Баскаков. Детский фильм становится здесь как бы кинематографией второго сорта. Талантливая молодежь стремится делать фильмы для взрослых, многие опытные мастера также изменяют своим юным зрителям.

Большое распространение получили ленты сатирические, проблемные, а детской тематике не уделяется должного внимания. Надо вернуть преимущественное положение фильмам для детей.



«Охота на мышей» (Эстония)

Как бы иллюстрируя слова В. Баскакова, В. Дегтярев, один из крупнейших мастеров детского фильма, с горечью говорил, что ему приходится часто выслушивать предложения «сделать наконец что-нибудь серьезное».

— Мы много говорим о наших достижениях, о новом этапе развития нашего искусства, но детские фильмы делаем хуже, чем раньше.

— К привлечению художников в детскую мультипликацию надо подойти с величайшей осторожностью,— развивает эту же мысль Ш. Геденашвили.— Для детей может работать только художник, у которого есть педагогическое дарование, который хорошо знает детскую психологию и который, что самое главное, любит детей. Иначе мы будем иметь в полном смысле слова «детский лепет» — сюсюканье и подделывание под ребенка, что вызывает всегда раздражение у взрослых и отвращение у детей.

— Мысли, идеи и образы, с которыми ребенок встречается в, казалось бы, наивных и бесхитростных мультипликациях,— напоминает Н. Абрамова,— это огромный багаж на всю жизнь. Пусть в этих картинах иногда заложены элементарные основы добра и зла, пусть они порой сентиментальны, и все же они очень нужны.

Об этом же говорил и Ф. Хитрук:

— Детский фильм — вещь очень тонкая. Он не только чему-то учит, но и воспитывает вкус. Первая встреча ребенка с искусством сегодня происходит через мультипликацию и может оставить впечатление на всю жизнь. Детский фильм поэтому должен быть произведением безукоризненного вкуса.

Говорилось и еще об одной тенденции. Формально фильм делается для детей, а фактически расчет идет

«Оператор Кыпс» (Эстония)

на взрослого зрителя. И тут обычно художника ждет неудача.

Охлаждение студий к детскому зрителю уже чувствуется и в прокате. Не хватает новых картин, не из чего составлять специально детские сеансы. Конечно, раставрация и повторное тиражирование в какой-то степени выход из положения, но отнюдь не решение вопроса. Мультипликаторы не должны изменять своей основной — детской — аудитории.

## ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ

Некоторые картины, к сожалению, держатся только на изобразительном решении. Драматургически они слабы.

А настоящий успех приходит только тогда, когда у режиссеров и художников есть верный союзник — писатель, драматург, умеющий и выстроить сюжет, и найти характер героя, и скрасить действие подлинным юмором. Увы, такой союзник сегодня встречается не часто. Фильмы, великолепно решенные изобразительно, от этого терпят урон.

И другая беда. Искусство мультипликации, конечно, не может жить без символов, метафор. Но последнее время наблюдается какая-то тяга к чрезмерной зашифрованности киноязыка. Ребусы и загадки вместо ясного, четкого выражения мысли — разве это не отпугивает зрителя?

Тревогу по этому поводу высказали Н. Абрамова, С. Асенин, И. Шварцман, Ф. Хитрук.

С. Асенин заметил, что язык наших фильмов становится все менее демократичным.

— Очевидно, этим и вызван довольно холодный прием зрителем такого интересного фильма, как «Баня» С. Юткевича и А. Карановича.

Высокая оценка достоинств картины «Человек в рамке» не должна оставить без внимания тот факт, что фильм этот решен куда более усложненно, чем любимые зрителями «История одного преступления» и «Каникулы Бонифация» того же Ф. Хитрука.

Не всегда мультипликаторы продолжают успешно начатый поиск. Так, после отличной картины «Большие неприятности» режиссеры В. и З. Брумберг пошли по пути наименьшего сопротивления. То же относится и к Л. Атаманову. Вслед за острым фильмом «Ключ», в котором затронуты серьезные педагогические проблемы, автору не следовало тратить силы на хотя и прелестный, но пустячок — «Букет».

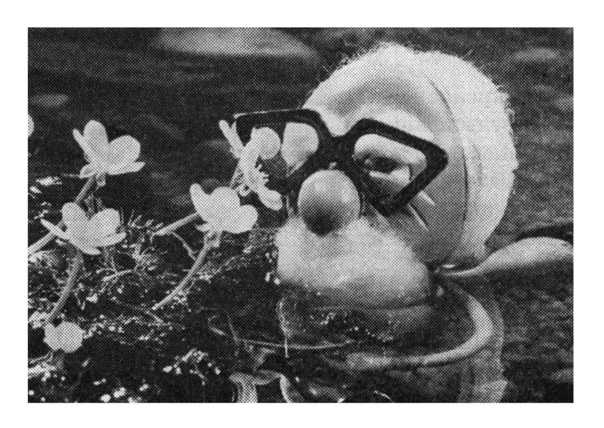
Эти оценки С. Асенина вызвали возражения.

— «Большие неприятности», «Три толстяка», «За час до свидания»,— возражает Д. Бабиченко,— это действительно разные фильмы. И хорошо, что режиссеры не повторяются. Но как они не различны, есть в них и общее — тема внимания к человеку, заботы о нем.

По мнению Н. Абрамовой, нельзя делить мультфильмы на важные, менее важные, совсем не важные. Отсюда и пренебрежение к детской тематике. Ведь пытался же кое-кто отвергнуть фильм «Кто сказал мяу?» на том основании, что «каждый ребенок знает, кто сказал «мяу». При таком «тематическом» подходе некоторые причастные к педагогике зрители в фильме «Жизнь и страдание Ивана Семенова» не увидели проблемы воспитания. А в «Букете» усматривают всего лишь пустой анекдот, в то время как это действительно анекдот, но горький, иронический, обличающий лицемерие и ложь.

Когда М. Вольпин принес сценарий «История одного преступления», были люди, которые полагали, что на таком банальном сюжете нельзя сделать ничего интересного. А получился фильм-шедевр. Да и «Большие неприятности» построены на «крокодильском» материале. Однако найденный авторами при-

«Оператор Кыпс» (Эстония)



ем, изобразительное решение в манере детского рисунка, литературное обрамление принесли зрителю фильм серьезный по мысли, изящный и очень остроумный.

— Мультипликация,— напоминает Ш. Геденашвили,— прежде всего кино. А кино — это драматургия, динамика, цветовые и ритмические решения, композиция и монтаж. Мы же часто об этом забываем и снимаем иллюстрации с нудным разжевыванием происходящего. А где же кино, где законы этого искусства? Все это относится не только к «Грузии-фильму», но и к «Союзмультфильму», который выпускает немало многословных фильмов с театральными решениями.

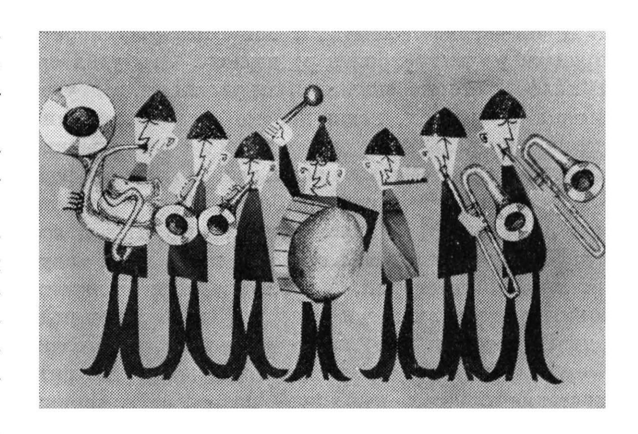
Есть и другая крайность — подражательство зарубежным картинам. В результате — поток штампованных персонажей из иностранных мультипликаций и иллюстрированных журналов.

Следовательно, дело не в «исходном материале», а в его художественном решении, в умении извлечь, донести до зрителя немаловажную мысль.

## РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО КИНО

Об этом с гордостью и удовлетворением говорили и москвичи и их гости. Семья создателей мультипликационных картин все время растет, искусство мультипликации завоевывает все новых энтузиастов в Алма-Ате, Ташкенте, Баку, Таллине, Риге и других республиках. Появляются новые имена — новые индивидуальности.

Опираясь на опыт работы своей студии, мастер грузинской мультипликации В. Бахтадзе предостерегал от чрезмерного увлечения сюжетами национальной классики. Надо больше работать в области современной тематики. И при этом не увлекаться только поисками формы, не следовать законам «моды», не списывать из чужих тетрадок уже сочиненное другими. Главное — оставаться самобытным.

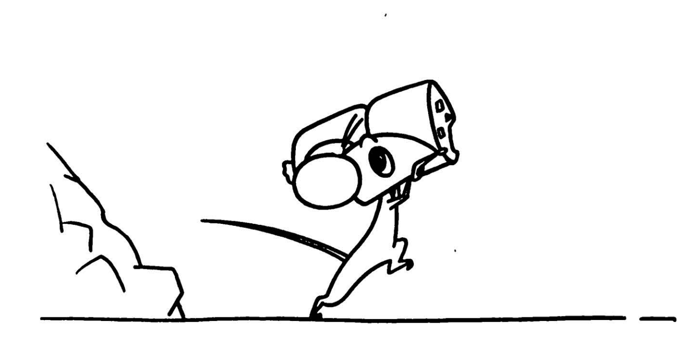


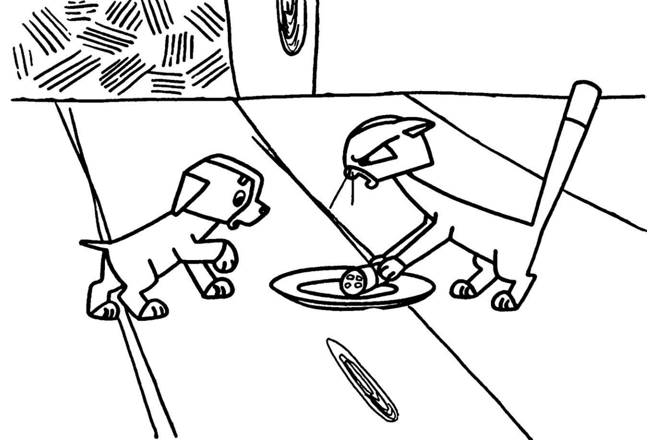
«Парк» (Эстония)

— Пробудив от долгого сна нашу мультипликацию, спавшую 25 лет, возродив ее на почти пустом месте, украинским художникам нечего было опасаться штампа. Им не от чего было освобождаться, им надо было только приобретать,—сказала И. Гурвич.— Первые четыре года прошли под знаком эклектики — подражали и Диснею, и «Союзмультфильму», и западной мультипликации, и только позже стали проявляться индивидуальности, стали проступать контуры своего лица.

Но это собственное творческое лицо мы не хотим баловать и лелеять, как слабенькое дитя. Мы хотим воспитывать его по-спартански, без скидок и просим об этом всех товарищей. На нашей Киевской

«Три соседа» (Грузия)





творческой конференции мы попробовали говорить прямым и нелицеприятным языком. Это удалось. И хотя некоторые фильмы были утоплены, а другие вышли в синяках, наши добрые взаимоотношения не подорвались. А теперь родились более крепкие дети, такие, как «Медвежонок и тот, кто живет в речке», «Никита Кожемяка», «Злостный разбиватель яиц», «Осколки», «Маруся Богуславка». Почти все эти фильмы прошли общественные просмотры, получили должные оценки. А мы сами уже поохладели к ним, увидели, как они тяжелы. (Хоть краном поднимай!) Увидели, как затянут «Злостный разбиватель яиц», как в нем все разжевывается, какие там ритмические сбои, обнаружили технологические неряшливости в «Никите Кожемяке». Можем предъявить еще многие претензии и другим картинам.

Но есть и явные успехи в освоении украинской темы. А как трудно было привнести в фильмы национальный солнечный колорит и притом так, чтобы это было современно, а не архаично. «Никита Кожемяка» и «Маруся Богуславка», как нам кажется, на верном пути. Сейчас в производстве юмореска по Остапу Вишне, выдержанная в стиле глиняной поливной посуды. В плане — украинская народная сказка, комедия приключений «Три запорожца».

Есть и другое основание для оптимизма — это рождение в нашем коллективе молодых и способных режиссеров и художников-постановщиков. Два удачных дебюта А. Грачевой и Е. Сивоконя. На подступах фильм Д. Черкасского.

В Казахстане тоже возникает своя мультипликация. Говоря о ее творческом направлении, режиссер-постановщик А. Хайдаров подчеркнул, что свой путь казахские мультипликаторы начнут с освоения народного творчества. Это поможет найти свою национальную форму.

— Первейший наш долг — перевести на язык мультипликации хотя бы частичку бескрайнего творческого наследия народа, приоткрыть средствами ожившего рисунка этот прекрасный мир. Конечно, мы не откажемся от экранизации современных литературных произведений и от оригинальных сценариев. Но я убежден, что нам не миновать всех стадий развития от младенчества до зрелости. И поэтому, хоть в сокращенном виде, нам придется повторить путь «Союзмультфильма».

— Зачем изобретать велосипед, повторять ошибки старших товарищей?— возражает представитель Азербайджана А. Ахундов.— Лучше искать свою, новую дорогу.

Однако и поиски новых дорог и продолжение старых путей — все это прежде всего зависит от подготовки, мастерства людей, работающих в мультипликационном кино. И здесь налицо серьезнейшая проблема —

## ВОСПИТАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Кадры художников-постановщиков воспитываются во ВГИКе. А художников-мультипликаторов готовят на студийных курсах, в частности в Киеве и Баку.

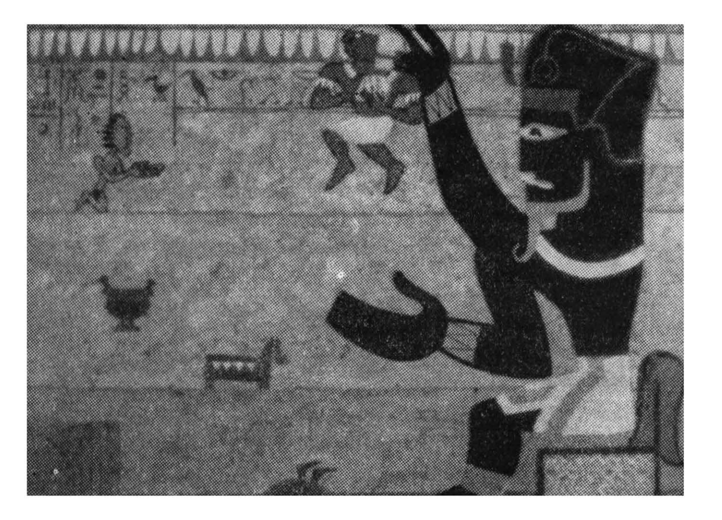
Поэтому с большим интересом был выслушан доклад-сообщение И. Иванова-Вано, в котором речь шла о перспективах подготовки творческих кадров для этой области кинематографа.

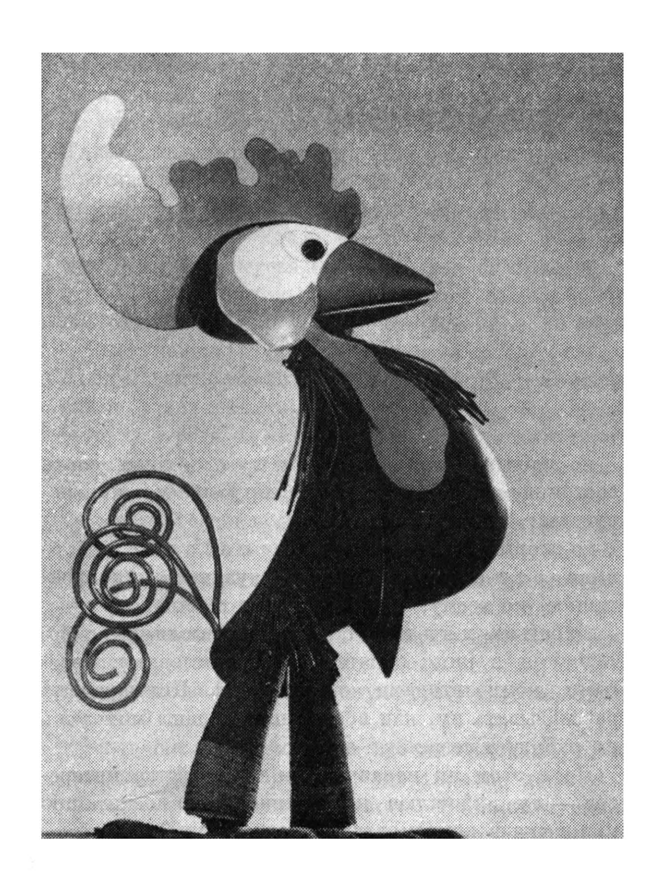
— В 1964 году во ВГИКе была создана первая мастерская режиссеров мультипликационного кино. Сейчас в ней занимается семь человек. На первый набор откликнулись только Армения и Казахстан, и потому из окончивших двое уедут на места, а пять останутся в Москве. К сожалению, это капля в море.

Осенью 1967 года будет проведен второй набор. Намечено принять десять человек, так как с большим составом заниматься трудно. Кроме того, предполагается создать специальную мастерскую по подготовке художников-мультипликаторов, куда будут отбираться люди с высшим и средним художественным образованием. Курс рассчитан на четыре года. Но растущее производство так долго ждать не может, и потому параллельно будет проходить набор на двухлетние курсы для художников, имеющих высшее образование, и для практиков с киностудий.

Особую тревогу вызывает подготовка художников-мультипликаторов. Для многих, даже опытных кинематографистов эта профессия неясна. Со справедливой обидой говорили представители этой ведущей в мультипликации профессии.

«Золото» (Грузия)





**«Ки-ке-ре-ку»** (Латвия)

Кто такой художник-мультипликатор?

Это художник-одушевитель. Иными словами, актер мультфильма. Он должен хорошо владеть рисунком и одновременно — техникой актерского мастерства. Практически он создает образ мультипликационного персонажа, сообразуя мимику, его движения с музыкой и речью. Сейчас во многом усложнились задачи художников-мультипликаторов.

Старшее поколение и молодежь обучены диснеевскому методу игры, пластическому движению. А теперь сплошь и рядом художник-одушевитель из традиционной реалистической картины попадает в фильм условный, где все совершенно иначе по движению, ритму, актерским образам.

А подумать, поискать некогда. Стилистика, изобразительная манера стали разнообразней, а технология же осталась старой, конвейерной.

— Художник-мультипликатор, — настаивает Ф. Хитрук, — ближайший соратник режиссера в образном решении фильма. Именно соратник, а не помощник. Это основная фигура в творческом процессе.

В связи с этим необходимо подумать о создании постоянных творческих групп, в которые входили бы и художники-мультипликаторы. Такие попытки были, но они сталкиваются со старой технологической и экономической системой.

Следовательно, надо найти выход из этого ненормального положения, мешающего развитию мультипликации.

Итак, в ходе разговора определились основные проблемы, волнующие людей, причастных к мультипликационному кино, выяснились главные беды и общие болезни. Диагноз поставлен. И чем скорее будет пройден «курс лечения», тем больше мы получим новых — в широком смысле — произведений, тем значительнее станут дальнейшие победы молодого искусства кино, на счету которого сегодня немало обнадеживающих успехов.

Хр. ХЕРСОНСКИЙ,
*президент киноклуба «Арбат»*

# Эстетика в действии

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ МОЛОДЕЖИ?..

Разговор в кабинете секретаря Фрунзенского райкома ВЛКСМ Эдуарда Родкина в октябре 1965 года затянулся допоздна. Нет, не потому, что, может быть, наметились крупные разногласия — их не было. Но можно ли в двух словах поделиться накопившимися предложениями, планами, мечтами?

Для начала определили главное.

Все формы общения в клубе сосредоточим на актуальных проблемах развития киноискусства. Будем обсуждать накануне выхода в прокат новые фильмы, советские и зарубежные. Это не значит, будто замкнемся в какой-то кинематографической «специфике». Нет, именно потому, что нас живо интересуют проблемы киноискусства во всей их глубине и остроте, мы будем непременно касаться самых широких вопросов текущей действительности. И во всех случаях — как можно меньше общих пышных слов. Нам чужды догматические схемы. Будем развивать стремление к самостоятельному мышлению. Самое пристальное внимание к индивидуальным впечатлениям, суждениям, ассоциациям, возникающим у молодых членов клуба. Полная непринужденность, откровенность, свобода выражения мнений, свободное, естественное столкновение страстей. Пусть, когда нужно, разгорятся товарищеские бои. Привить вкус к умению доказательно отстаивать свои позиции.

Я собирался сказать, что только при этих условиях могу участвовать в работе молодежного клуба. Оказалось, что я приготовился ломиться в широко распахнутые двери (нынче это бывает со «стариками» в кавычках и без кавычек). Современные комсомольцы по-своему, на новый лад стремятся к естественным ленинским нормам человеческого общежития, горячую весну которого мы, «старики», испытали в своей юности.

Итак, перейдем к конкретным делам. Будем в клубе:

во-первых, конкретно и з у ч а т ь современное состояние отечественного и зарубежного киноискусства;

во-вторых, вырабатывать с в о е  с о б с т в е н н о е  о т н о ш е н и е (индивидуальное и коллективное) ко всему, что происходит в киноискусстве;

в-третьих, д е л и т ь с я своими мыслями с работающими в кино писателями, режиссерами, актерами, композиторами, операторами. По мере сил рассказывать им, как воспринимает наша молодежь их работу и чего ждет от них.

Не в этом ли неразрывном триединстве интересов — лучший ключ к эстетическому воспитанию молодежи в комсомольском боевом духе?

## ПРОВЕРКА ЖИЗНЬЮ

Неожиданно каждый новый фильм ставил нас перед новыми задачами, предъявлял свои неповторимые требования.

Нас привела друг к другу любовь к киноискусству, но чего стоит любовь без ненависти, без борьбы за любимое, без защиты его от пошлости и вранья, вообще от всего, что искажает, подрывает, принижает человеческое достоинство?

Поэтому очень естественно, что первое же обсуждение просмотренного фильма превратилось в большой, горячий разговор.

Нам повезло. Мы имели возможность выбрать фильм А. Митты «Звонят, откройте дверь!» по сценарию А. Володина. В этом фильме несомненно заложены все основания для того, чтобы поговорить о наших нравственных требованиях к искусству и к самой жизни.

Любопытно, что поначалу фильм вызвал некоторую растерянность. Даже сопротивление. С одной стороны, все попали под его обаяние. С другой...

Началось с критики. Ораторы с пафосом вопрошали, отрицали, протестовали. Типично ли, что девочка влюбилась в вожатого? И зачем надо этому

посвящать весь фильм? Подражая героине, все школьницы начнут влюбляться, и ничего хорошего из этого не выйдет, только плохо скажется на учебе. Такая любовь вообще не приводит к счастью. Она противоестественна, даже патологична. И типично ли, что любящий муж нисколько не возражает, когда его жена ходит навещать своего прежнего мужа, опустившегося пьяницу? Так не бывает! Это неправда! Напротив, тут неизбежны семейная сцена, скандальное выяснение отношений!..

Выступавшие с таких позиций полагали, что они блюдут самую правильную мораль и провозглашают самые правильные критические истины. Но нельзя было смотреть на них без улыбки. И не потому, что они очень молоды (абсолютно теми же суждениями делится со мной в кулуарах и наш гость — весьма уважаемый седой военный), а потому, что на самом-то деле этим дидактическим дрекольем отбивались они от нелегкой психологической правды, которая, волнуя, смущая, путая карты, заставляя думать и передумывать, хлынула на них с экрана. И еще потому радовал взрыв подобных споров, что он сослужил необходимую службу. Я бы назвал ее службой очищения.

Риторическое дреколье мгновенно вызвало у собравшихся бурю. Как это — не типично девчонкам влюбляться в более взрослого? Вспомните самих себя! Это чистая правда! Как ничего доброго не получается? Ведь тут духовно вырастает хороший человечек. Что же еще нужно? Володин, Митта и Лена Проклова чутко, точно показывают драгоценный душевный процесс. И пусть наши мальчишки и девчонки влюбляются так глубоко нравственно, как показано в картине! Чепуха, будто это плохо отразится на учебе! Быть человеком — только помогает успевать в науках. И поведение Павла Васильевича (его играет Ролан Быков) очень многому учит. И еще неизвестно, кто главный герой фильма — он или девочка. Заключительная сцена с горном, на котором Быков играет пионерский призыв «Слушайте все!», великолепна. Она подготовлена всем ходом, всем содержанием фильма и сообщает ему большой, не только локальный, лирический, но и подлинно исторический смысл, говорит о благородной преемственности поколений, зовет к чистым, глубоким, человеческим отношениям.

Молодые стенографистки (тоже члены клуба) не успевали записывать перекрестный поток реплик, горячую схватку мнений девушек и юношей, разгоревшуюся в течение двух вечеров, когда мы обсуждали этот фильм. Я подметил, что запись становилась невозможной не только потому, что одновременно говорили многие и их нельзя было удержать, но и потому, что в спор страстно ввязались и стенографистки...

Коллективное общение (особенно в молодой среде) имеет кроме общеизвестных преимуществ еще и другие, более тонкие. Во-первых, если в глубине души ты еще в чем-то не совсем уверен и готов поспорить сам с собой (а это у каждого бывает постоянно), то нет лучше способа убедиться, что мысль твоя неудачна, как услышать ее из уст другого. Тогда ересь выступает ужасающе оголенной, и ты имеешь возможность, со стороны наглядевшись на нее и вдоволь посмеявшись, навсегда от нее освободиться. Во-вторых, если верно, что основным критерием в оценке произведения должна быть проверка — отвечает ли оно глубокой правде, то кто же лучше напомнит тебе о многообразных вариантах жизни, чем хор разных индивидуальностей и личных судеб? И, наконец, нигде так легко, как в горячем коллективе, не освобождаешься от дурных привычек, готовых превратиться в традиции. И тогда будто сами собой складываются новые хорошие традиции.

На наших встречах обнаружилась еще одна любопытная особенность во взаимоотношениях фильма и зрителя. Постоянно происходит как бы обратная проверка самой жизни средствами искусства, проверка духовной жизни зрителей. О талантливом фильме можно сказать: он, словно лакмусовая бумажка, энергично помогает установить, прогрессивны ли зрительские раздумья. Помогает понять степень проникновения самого зрителя в глубокие процессы жизни. Или обнаружить у него порой самодовольный покой и равнодушие, душевную сонливость, моральный склероз, когда, может быть, уместно вспомнить Грибоедова: «А судьи кто?.. К свободной жизни их вражда непримирима...»

Увы, это случается с людьми не только «за древностию лет»... Духовный мир молодого человека соткан из драматических противоречий.

Не подумайте, однако, будто у нас в клубе вошло в правило говорить всем сразу и слишком повышать голос в споре. Нет, это с тех пор не повторялось. Беседы, не теряя откровенности и страстности, проходят все более, я бы сказал, внутренне организованно. Сказывается еще одно преимущество молодого клуба: в целом ему чужд застой, почти каждый новый день для него действительно новый день и шаг вперед.

## БЕСЕДЫ С МАСТЕРОМ

Автор фильма — всегда собеседник кинозрителей. От его ума, остроумия, таланта полностью зависит — интересной ли окажется эта беседа, этот диалог со зрителями. Киносеанс, в сущности, не что иное, как обмен духовным опытом. Если художнику есть что сказать — внимание наше и наша отзыв-

чивость обеспечены. Авторами фильма я, конечно, считаю не только кинодраматурга, но и режиссера, и оператора, и композитора, и актеров. И никакие ухищрения любого из них, никакие попытки заменить глубокое содержание этой интимной «беседы» в кинотеатре чем-то другим, каким-либо затейничеством и кокетством, не приводят к добру.

Если фильм был содержателен, тем интереснее после сеанса продолжить обмен мыслями с авторами. Обменяться вопросами. Поделиться сомнениями. Рассеять возможные недоумения. Развить предположения, догадки и пожелания на будущее. И обязательно поспорить.

Как бы нам хотелось, чтобы с нами всегда откровенно разговаривали о целях и процессе творчества наши гости.

А вот Володин и Митта, авторы фильма «Звонят, откройте дверь!», ограничились тем, что произнесли в клубе интересные речи (чем подняли еще кучу вопросов), а от участия в дискуссии уклонились, покинули зал.

А М. И. Ромм после просмотра «Обыкновенного фашизма» провел у нас целый вечер. Отвечая на вопросы, Михаил Ильич щедро рассказывал, как сделана картина. И он признался: ему самому было интересно делиться с нами, потому что его слушали с жадным вниманием, вместе с ним вслух задумывались над психологией и философией фашизма, вникали в каждую деталь логического и образного строя фильма. Стенограмма, конечно, не передает всего богатства общения с художником-мыслителем, когда красноречивее слов часто оказываются интонации, выражение глаз, жест руки, улыбка или поднятая бровь.

И снова разговор, естественно, зашел не только о мастерстве, с каким сделан этот потрясший всех нас фильм (мы все с интересом проникали и в «секреты» мастерства), но главным образом о жизни. О жизни прошлой и настоящей и о борьбе за будущее.

Педагог и режиссер самодеятельности Левина говорила:

— В этой картине самое важное то, что нам показали, как истребляли человека, но не истребили в человеке человеческое. Мне кажется, что убийственная сила заключается в показе контраста между лицами людей, заключенных в Освенциме, и непосредственностью детей, не знающих ужасов войны. Мы очень остро воспринимаем то, что лежит в подтексте: ощущение прекрасного, которое вечно живет в человеке. Фильм заставил нас вновь и вновь думать.

Сценарист В. Васильев:

— В фильме поднята огромная проблема воспитания человека. Я участник войны, узник фашистского лагеря, много видел и пережил. Меня всегда волновал вопрос о том, как в середине XX века могли быть созданы условия для механического, хладнокровного уничтожения миллионов людей? Как был оболванен целый народ, в результате чего погибли миллионы?

Фильм этот — в ряду важнейших поисков нашего времени. Он заставляет думать о том, как предупредить, чтобы не повторилось средневековье ни в каких видах, чтобы человек был человеком. Эта проблема еще не решена. Но она будет решаться. И хорошо то, что лучшие художники современности заостряют свое внимание на этом. И за это большое спасибо М. И. Ромму.

Студент МГПИ Иванов:

— А я принадлежу к поколению, которое родилось после войны. О войне с гитлеровским фашизмом мы можем судить только с чужих слов... Как будто мы оказались в незнакомом лесу и понадобился человек, который знает этот лес и который может провести меня по нему.

Тов. Ганич из Московского института международных отношений сказал:

— Иногда можно услышать, что простой человек — маленький. Это глубоко ошибочное утверждение. Человек должен быть всегда большим, тогда он не будет бояться.— И пришел к выводу: — Мы не должны быть маленькими — вот основная идея картины.

— Когда я смотрел эту картину, вспоминал хорошую книгу «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери,— сказал инженер Николай Савицкий.— В этой книге говорится о том, как маленький принц следил за тем, чтобы не разрослись баобабы, которые могли бы уничтожить его планету. Он старался уничтожить баобабы в самом начале их роста. В этом заложен глубокий смысл. Проводя аналогию между этой книгой и фильмом, можно сказать, что с фашизмом нужно бороться с самого начала его проявления, так как легче уничтожить ростки, чем взрослое дерево.— Он подумал и добавил:— Из своего детства, как правильно говорит Экзюпери, человек должен вынести все то хорошее, что в нем осталось от ребенка, так как ребенок лучше и чище взрослого.

— Не дети исправляют мир, исправлять должны взрослые,— возразил М. И. Ромм.— Можно развить у ребенка любовь к мучению животных, а можно развить любовь к животным. Сейчас у нас сами дети, если увидят, что кто-нибудь мучит животных, вступаются и прекращают это. Значит, что-то мы уже успели переделать. С другой стороны, в Западной Германии опубликованы впечатления школьников, побывавших во время каникул в частях бундесвера. Один из них сказал, что когда ему дали

подержать в руках автомат, он почувствовал, что из этого автомата он мог бы расстрелять гарнизон русских. Другой — что он смог бы завоевать всю Россию...

Важно задуматься о значении человека, о том, что судьба человека в наших руках. Поэтому я прибегаю к детям и одну из глав фильма посвящаю им.

В конце фильма девочка вспоминает сказку «про курочку-рябу». На фоне этой сказки я показал глаза людей из Освенцима. Такими фотографиями там оклеены стены коридоров во всю их длину. Там их тысячи. Нас поразило, что эти люди знали, что приговорены к смерти, но они гораздо человечнее тех, кто их убивал. В этих глазах — либо умный укор, либо тоска, это глаза людей, с ненавистью глядевших на тех, кто их убивал. Они похожи друг на друга, похожи человечностью взглядов. Все это люди: и рабочие, и крестьяне, и профессора, и старики, и дети — и все одинаково судьи фашизма.

Михаил Ильич, подавляя волнение, продолжил:

— Как у нас в Москве, так и на кинофестивале в Лейпциге, по окончании картины все сидели на местах, никто не вставал. Уже кончились титры, а все сидели. Зажегся свет, и опять никто не встал с места. Это молчание продолжалось. Мы не могли понять, провал это или не провал? Потом кто-то неуверенно зааплодировал. И тут же раздались бурные, бесконечные овации. Вот такая минута молчания после картины — это то, чего я добивался в своем фильме. Каждый режиссер знает тысячи способов эффектного окончания картины, но мне хотелось, чтобы картина закончилась в тишине. Рассказывает девочка «про курочку-рябу», и крупным планом показаны глаза людей, замученных в лагерях.

Избрав такой финал, я хотел, чтобы люди задумались над этой острой проблемой.

Ромм закончил, наступила пауза, никто не вставал, не хотел уходить. Не только в театре, в кино, но и в жизни случаются такие паузы, говорящие об очень многом.

Разговор вспыхнул с новой силой. Все единодушно выразили желание: хорошо бы продолжить поднятую в фильме тему, сделать документальную картину о том, как возрождается новый фашизм на Западе и как сталкиваются с ним противоборствующая совесть, разум, воля народов. С просьбой о таком фильме обращались непосредственно к Михаилу Ильичу.

— Я давно об этом думаю,— признался он.

Когда Михаил Ильич уже ночью расставался с нами, мы были убеждены, что эта встреча не будет последней, он снова придет к нам со своей новой работой и встретит живое понимание.

## КОГДА РУШАТСЯ МОСТЫ

На наших встречах возникали все новые и новые вопросы взаимоотношения формы и содержания.

Конечно, приятно, если возникает единодушие с авторами фильма. В таких случаях замыслы авторов находят самое непосредственное продолжение, развитие у членов клуба, наиболее полно происходит то, что можно назвать взаимной душевной отдачей. Те и другие расстаются до новых встреч, обогащенные и укрепившиеся в чем-то важном для них, эстетически принципиальном. Но, с другой стороны, немало пользы приносит и разумный спор. Хороший спор лучше гнилого согласия.

На обсуждении фильма «Строится мост» присутствовало около двухсот человек. В беседе участвовали автор документального очерка, положенного в основу сценария, Н. Мельников и сопостановщик фильма оператор Г. Егиазаров.

Анализируя выступления, неотвратимо приходишь к любопытному выводу. По сути дела, решительно все, кто говорил о своей неудовлетворенности, так или иначе возвращались к одному и тому же вопросу: а является ли фильм по самой своей природе действительно произведением киноискусства? Вопрос далеко не риторический.

Дело в том, что фильм «Строится мост» — продукт совместных усилий московского театра «Современник» и Шестого творческого объединения «Мосфильма».

— По-видимому, из двух творческих групп ведущей должна была бы быть группа студии — Шестое объединение,— справедливо заметил член Совета клуба В. Максимов.— Но театр не захотел подчинить себя киноискусству, и получилась просто сумма, а не синтез...

О том, что фильму положено быть суверенным произведением, а нарушение этого основного эстетического закона непременно приводит к серьезной аварии, как и случилось с этой работой театра «Современник», говорили многие. Отмечали, что здесь, в противоположность «Гамлету» Г. Козинцева, «театр не помогает, а мешает». Говорили о том, что допущена «смесь театра и документальщины». Разумеется, мы приветствуем прогрессивные поиски и достижения документального кино, но иное дело «дурная, поверхностная документальщина»...

Были и горячие защитники фильма, но их привлекали главным образом тема, идейная направленность. Они подчеркивали, что фильм гуманистичен и пропагандирует идею — между людьми нужен мост. Находили достоинство уже в том, что фильм вторгается в действительность, и в том, что режиссер О. Ефремов «взялся показать актеров театра в гуще житейской среды» и т. д.

Но молодые члены клуба наглядно убеждались, что одной отвлеченной идеи и благих намерений оказывается недостаточно, чтобы осветить все происходящее единым внутренним светом. Для этого нужна еще эстетическая последовательность в сцеплении частностей и эстетическая закономерность формы в целом. Без этого может нравиться идея сама по себе и могут нравиться частности сами по себе (со всем рвением, тщанием и отзывчивостью отмечались в клубе отдельные приятные актерские и режиссерские находки в этом фильме), но... концы с концами не сходятся.

Члены клуба говорили: «Что-то в фильме не связалось...», «Ощущение тягостное, будто чего-то недосказали...», «Больше смотришь отдельных актеров, а всех актеров фильм не объединяет...» И в конце концов: «В фильме лишь поставлена проблема. Но где причина конфликтов и несчастий? Откуда все идет? Где искать ответ?..» (Н. Савицкий). В итоге и такое своеобразное признание: «Когда кончился фильм, у меня было такое ощущение, будто я съел вкусное пирожное, а сейчас мне от него дурно» (инженер Костерев).

— Ну неужели сейчас трудно построить мост между людьми?— с недоумением воскликнул, наконец, тот же Костерев.

Так развалилась художественно-разноязычная вавилонская башня фильма. Корни разноязычия, должно быть, лежали еще в сценарии.

А ведь, оказывается, «построить мост» действительно нелегко! Нелегко и в искусстве. Странный случай, неожиданный парадокс — коллектив театра «Современник» продемонстрировал это как раз тогда, когда хотел бы доказать благотворное действие «моста». Почему же сегодня могла повториться в миниатюре история вавилонских строителей? Хотя сама наша жизнь и развитие могущественных средств искусства, казалось, могли бы предохранить современных художников от подражания несчастьям Вавилона... (Кстати сказать: наш клуб в этот вечер был собранием испытанных временем горячих друзей театра «Современник». Но кого любишь, с того и требуешь.)

Так — все острее — вставали в клубе сложные проблемы художественной формы.

Как связать в произведении в одно целое мозаику житейских наблюдений? Непродуманное соединение разных художественных стихий, так сказать, эстетический коктейль ведет не только к распаду формы. Распад формы непременно разрушает и внутреннюю логику того, что мы обычно называем «содержанием». Лишаясь формы, содержание тем самым лишается ясного смысла. Все бесформенное становится бессодержательным. Тогда рушатся мосты между авторами и зрителями.

## НЕЛЕГКИЙ ФИЛЬМ

Новые сложные вопросы вызвал фильм В. Жалакявичюса «Никто не хотел умирать» — один из «трудных» для молодежи фильмов, трудный, потому что полноценное его восприятие, очевидно, требует несколько иной подготовки, чем та, которая до сих пор прививалась юному массовому зрителю.

Никто в клубе не отказывал этому произведению литовской кинематографии в художественной цельности и силе таланта. Отмечали поразительную слитность изобразительного решения (оператор И. Грицюс), музыки и игры актеров с авторским, режиссерским замыслом. Особенно понравились Д. Банионис в роли вынужденного председателя колхоза и Б. Оя. в роли Бронюса. Фильм «много говорит сердцу и рассудку, показывает реальную жизнь и несет большую идею... Очень понравился. Глубокий. Яркие образы. Стойкость в борьбе. Фильм как бы делает нас свидетелями событий...»—такова доминанта подавляющего большинства выступлений. Оптимистическая трагедия — так определили жанр фильма. Несмотря на большие жертвы, утверждает он, победа остается за Советской властью.

Очень уместно Н. Савицким проводились параллели с польским фильмом «Пепел и алмаз» А. Вайды; и тут и там трагические страницы национальной истории. Он же к месту напомнил о другом польском фильме — «Закон и кулак» — и нашел своеобразную перекличку с японским фильмом А. Куросавы «Семь самураев», а по контрасту — с «Великолепной семеркой» (США).

Но в ответных репликах начались уже недоумения, свидетельствующие о недостаточной подготовке молодежи.

Во-первых, обнаружилось, что многие не видели этих картин, а во-вторых, те, кто видел, далеко не всегда сумели отличить глубокую правду жизни от «сказки». Наблюдая частные драматические и трагические факты, они не могли отсеивать главное от второстепенного и делать исторические обобщения. Оказалось, что у некоторых даже вообще нет глубокого интереса к культурно-исторической биографии того или иного народа, к его национальным особенностям. Кем-то был отбит у них вкус к историческим конкретным исследованиям. Это тем более печально, что современное киноискусство — самый популярный источник наглядной информации о жизни народов. Не уметь разбираться, где в этой информации жемчужные зерна правды, где поэтический домысел, а где просто мусор и ложь,— значит оказаться в незавидном положении крыловского петуха.

Очевидно, нашему клубу предстоит задуматься о необходимости постоянно повышать не только

эстетический, но и общекультурный уровень своих членов, выполняя упущения школы и недостатки индивидуального личного опыта.

Чтобы хорошо почувствовать художественное своеобразие фильма «Никто не хотел умирать», его поэтическую тонкость и прелесть, очевидно, необходимо приложить некоторое не совсем привычное усилие — вдуматься и не пройти мимо неповторимых своеобразных национальных черт характера литовского народа, проникнуться его сдержанным, мужественным, суровым пафосом, резко отличным от национальных черт его ближних соседей.

Фильм Жалакявичюса говорит, что духовному складу Литвы чужд немецкий сентиментализм, несвойственна созерцательная мягкость народа эсти и певучая открытая лирика латышей. У литовцев свой жестокий пафос, своя строгая, глубокая лирика, своя нерасторжимая слитность с родной скупой природой и с воинственной историей. Поэтика Жалакявичюса удивительно органична, глубоко и полно проникнута тем, что можно назвать «душой Литвы». Тот, кого не взволнует и не покорит душа этого народа, вряд ли что до конца услышит в психологических высотах и безднах этого жестокого и воинственного, тем не менее очень доброго фильма.

●

По этим нескольким примерам можно судить, как мы учимся быть зрителями. Быть такими зрителями, которые по мере сил становятся нынче соучастниками широкого процесса развития киноискусства в нашей стране.

Наши правила просты и вместе с тем требовательны.

Если тебе нечего сказать идущего из глубины сердца — молчи. Если фильм не вызвал мыслей, которые ты считаешь достаточно существенными, чтобы поделиться с другими,— помалкивай. Если в данном случае не возникает сильного желания что-то отстаивать и не за что и не с кем бороться — твое молчание золото. С другой стороны, ничуть не стыдно откровенно поделиться сомнениями, непониманием, задать вопросы о том, чего просто не знаешь и что до тебя «не дошло». Но равнодушие, дипломатию, словеса ради словес, кокетничанье мыслью и словом мы с первой же беседы раз навсегда изгнали (кстати говоря, не поэтому ли режиссеры, драматурги, актеры единодушно говорили, что они хорошо себя чувствуют в нашем клубе).

На первом этапе нашего общения мы стремились главным образом выяснить всю меру расхождений в наших оценках и рассуждениях, а также в «лирических отступлениях», то есть в мыслях, возникающих по поводу того или другого фильма.

Почему мы не ждали полного единодушия? Да просто потому, что оно было невозможно. Мне хочется в этой связи привести убедительное, не лишенное юмора высказывание писателя Сергея Антонова:

«Величайшим капиталом человека является его мозг — его способность мыслить, познавать действительность.

Раздражение мозговой клетки (а их, кажется, в человеческом мозгу 15 миллионов), раздражение каким-нибудь внешним раздражителем, в том числе словом, распространяется на другие клетки по определенным, не случайно проторенным путям и вызывает те или иные ассоциации. Сложнейшие узоры и переплетения этих ассоциативных путей образуют тончайшую конструкцию, которую физиологи называют динамическим стереотипом. У каждого человека эта конструкция своеобразна, у каждого из вас ассоциативные пути оригинальны. Прогресс человечества был бы невозможен, если бы люди не обогащали друг друга многообразием своих ассоциативных связей. Все богатства мира, науки и искусства созданы в результате сложения, интегрирования огромного количества индивидуальных ассоциаций и опосредствований в великие мысли всего народа.

Если бы конструкция динамических стереотипов у всех была одинакова, не было бы ни «Войны и мира», ни радио, ни теории относительности. В ответ на раздражитель все люди произносили бы одну и ту же фразу, всем мужчинам нравилась бы одна женщина, всем женщинам нравился бы один мужчина. Жизнь прекратилась бы.

Ассоциативные связи — душа образного, художественного мышления. Чем человек умнее и талантливей, тем богаче, дальнобойней его ассоциативные связи, тем больший вклад может он сделать в общую копилку познания мира» («Литературная Россия» от 1 июля 1966 года).

Антонов обращался к молодым литераторам. Но разве это неприменимо и к молодым зрителям — участникам наших клубных дискуссий? Уже давно установлено, что природа художественного восприятия фильма также имеет свою индивидуальность, складывающуюся у каждого из нас в прямой зависимости от ассоциативных связей, от субъективного динамического стереотипа. Более того — восприятие всегда таит в себе полет субъективной фантазии. Это творчество.

Молодые люди смотрят фильмы чрезвычайно активно. Оказалось, что каждый даже не столько «смотрит», сколько сам в то же время рисует, пишет, переживает и проигрывает в своем воображении разнообразные собственные «Крылья», свои индивидуальные «Приключения зубного врача»,

свои «кровные» звуки горна, разбуженные авторами «Звонят, откройте дверь!».

И вдруг выясняется, что кое-кто по каким-то причинам обделен. Обделен музыкальным слухом или обделен воображением. Иной раз и простой чуткостью к самой жизни.

Талантливый исследователь Реми Шовен в интереснейшей книге «От пчелы до гориллы» пишет, что даже птица рождается не со всеми своими песнями — есть у нее, оказывается, песни, которым она научается от родителей и соседей.

Надо разбудить у кинозрителя его «слух». Вызвать к жизни воображение. Пробудить наблюдательность и чуткость. Не может быть, чтобы в человеке от рождения не было заложено способности к обыкновенной человеческой чуткости и она до конца жизни не проснулась бы. Не может быть человека абсолютно без слуха и воображения. Пробудить то и другое, развить и обогатить — первейшая задача клуба. В этом я вижу начальную ступень эстетического воспитания.

И нет ничего убийственнее для эстетического воспитания, чем стремление навязать всем членам клуба какую-либо одну музыку, какое-либо одно стандартное суждение о фильме. Это, продолжая параллели Антонова, можно сравнить с приказанием всем мужчинам любить одну женщину и всем женщинам одного мужчину — жизнь искусства немедленно остановилась бы.

Любое навязывание мы отбрасываем, оно встретит в клубе решительный отпор. Никто не принуждает соглашаться со своим мнением. Здесь все равны в поисках правды и обязаны думать самостоятельно: и секретарь райкома ВЛКСМ, и президент клуба, и зашедший на беседу новичок.

Но, конечно, это не значит, что мы не хотим убедить друг друга, не спорим ради того, чтобы установить истину, не приводим в обоснование своих впечатлений все доводы, какими располагаем. Спорим порой очень горячо, настойчиво.

Так что же, может быть, мы поощряем у себя в клубе полный разгул, так сказать, психологического самотека? Отрицаем целеустремленное, партийное, ленинское отношение к искусству и к самовоспитанию? Ничего подобного! Но мы хотим как можно бережнее отнестись к чувствам и к ходу мыслей каждого, с тем чтобы мы как можно лучше обогащали друг друга всеми дарами из копилки своих ассоциативных индивидуальных связей. Ради того, чтобы глубже и точнее, как можно более чутко приблизиться к проникновению в тайное тайных духовной жизни людей. В сложный мир искусства. А в конечном счете лучше, полнее понять правду великих переживаний и мыслей народа, выраженную в произведениях художников.

Мы исходим из убеждения, что путь к глубокому восприятию и высокоинтеллигентной оценке искусства бывает так же сложен, как путь художественного творчества. Мы стремимся бережно и последовательно обогатить этот наш зрительский путь в искусство — только и всего.

Впрочем, нет, конечно, не «только и всего...». Есть у нас одна постоянная, объединившая нас душевная «сверхзадача». На своих заседаниях члены клуба предпочитают живое, заветное дело не превращать в слова, дорожить его человеческим содержанием. Искренностью. Чистотой чувства и цели. (Тут мне вспоминается признание Александра Блока в его письме Станиславскому: «Я боюсь слов ужасно».) Но достаточно, я думаю, без предубеждения побывать в нашем комсомольско-молодежном коллективе, заглянуть пытливо в глаза юношей и девушек, прислушаться к внутренним интонациям, а не только к словам, вникнуть в глубокое существо волнений, в причины горячей любви или ненависти по поводу того или другого случая в искусстве, чтобы почувствовать: здесь идет повседневная неустанная, совестливая борьба за конкретное, ленинское отношение к жизни и к искусству, борьба, требующая от человека всех сил души.

Вот ради таких целей, а не ради парадного обмена любезностями приглашаем мы на свои беседы писателей, режиссеров, критиков, актеров. Надеемся, некоторые из них станут нашими частыми гостями или, лучше сказать, будут себя постоянно чувствовать желанными членами клуба хотя бы просто уже потому, что интересно беседовать с молодежью.

Еще раз повторяю: любой разговор у нас неизбежно начал превращаться в разговор о жизни. И, естественно, он должен затрагивать смежные искусства — театр, музыку, живопись и, разумеется, прежде всего литературу. В этом отношении перед нами еще непочатый край.

Мы надеемся принять у себя кинодеятелей прогрессивного зарубежного киноискусства. Вступить с некоторыми из них в переписку. Увлекательных задач много.

За полгода мы провели кроме упомянутых выше просмотры нескольких фильмов Чаплина, фильма Креймера «Скованные одной цепью», посмотрели «Гадюку» В. Ивченко, «Женщин» П. Любимова, «Рано утром» Т. Лиозновой, «Тридцать три» Г. Данелии, «Здравствуй, это я!» Ф. Довлатяна, «Берегись автомобиля» Э. Рязанова, «Крылья» Л. Шепитько; посмотрели польские фильмы «Пепел» А. Вайды и «Загадочный пассажир» («Поезд») Е. Кавалеровича, чешский фильм «О чем-то ином» В. Хитиловой (этот фильм показал нам Госфильмо-

фонд), два фильма француза Жана Виго — «Аталанта» и «Ноль за поведение» — с пояснениями, сделанными для нас преподавателями ВГИКа. Можно многого ждать от нашего дружеского союза со студентами ВГИКа.

При все том мы заложили только начальные организационные основы клуба. Многое в нашей внутренней жизни нам далось не сразу, менялось на ходу и будет еще меняться. Клуб чрезвычайно обязан энергии директора кинотеатра «Художественный» Л. А. Карасева и администратора О. А. Ющиной. С самого начала вместе с райкомом ВЛКСМ они были инициаторами создания клуба и вынесли на своих плечах изрядную долю повседневных забот. А забот в клубе, в котором перевалило за тысячу членов, всегда хватает. Впрочем, может быть, самое отрадное, что у нас, собственно говоря, не может быть разделения на тех, кто «администрирует», и тех, кто пользуется плодами общего труда. Все активисты клуба делают все, чего требует от нас жизнь.

И мне думается, любая практическая работа в клубе — тоже необходимая часть комсомольского эстетического самовоспитания. Всем нам глубоко чуждо тепличное воспарение «эстетов» над живым делом. Тому, кто побоится поработать, что называется, засучив рукава, кто избегает «черновых» хлопот и трудов, очевидно, будет у нас очень скучно.

Наш энергичный председатель Совета клуба молодой инженер, студент ВГИКа Николай Савицкий и основные строители — активисты клуба студент Володя Максимов, инженер Олег Алифанов, инженер Галина Виноградова, инженер Валерий Ветров, Виктор Яроцкий, Эльвира Машиц, Ирина Жирнова и другие — в равной степени заняты в клубе одним и тем же: помогают друг другу на практике овладеть, повторяю, совсем не элементарным искусством быть культурными зрителями. Это главное. Тут все мы в равной степени «одержимые» ученики. Не потому ли, что искусство быть зрителем в конечном счете это, может быть, не что иное, как еще и искусство жить?..

Что еще сказать о нашем клубе?

В феврале у нас объединилось уже более тысячи трехсот человек, но главное, разумеется, не в том, что клуб растет, как снежный ком. Главное, что у клубного актива, как у пушкинского Гвидона, с каждым месяцем крепнет инициатива и в то же время растут чувство индивидуальной и совместной ответственности, дух дружного коллективизма, организованность.

Приток желающих вступить в клуб не ослабевает. Но, ограниченные возможностями кинотеатра, мы вынуждены воздержаться от нового расширения состава. Гвидону было проще. Помните? «Понатужился немножко... вышиб дно и вышел вон». А нам без своей «бочки» нельзя. В идеале «бочка» кроме большого зала должна иметь хорошо оборудованный малый — мы не теряем надежды, что когда-нибудь и это у нас будет, так же как и условия, необходимые для приема иностранных прогрессивных деятелей кино и т. д. ...Мы многого хотим...

А кто же такие эти «мы»?

Наша группа по изучению зрителя свое первое небольшое социологическое исследование провела в самом клубе — естественно, что мы захотели лучше узнать характерные черты всей массы наших членов. Помогли анкеты, дополнившие беседы с каждым, вступающим в клуб. На первый раз, учась этому новому делу, мы воспользовались экспериментальными анкетами, разработанными в МГУ под руководством С. Плотникова.

И вот что на первых порах выяснилось.

Сорок шесть процентов наших клубменов комсомольцы. (А среди членов клуба комсомольского возраста число членов ВЛКСМ близко к 100 процентам.) Свыше десяти процентов — члены КПСС. Мужчин около сорока процентов, женщин — чуть больше шестидесяти.

Средний возраст — около 26 лет. Больше всего двадцатипятилетних, двадцативосьмилетних, девятнадцатилетних и двадцатилетних...

На вопрос — что вас больше всего привлекает в кино? — ответили (в процентах):

| | |
|---|---|
| Желание получить эстетическое наслаждение | 45,5 |
| Желание лучше узнать жизнь | 44,4 |
| Желание посмотреть игру любимых актеров | 41,0 |
| Желание отдохнуть | 34,4 |
| Развить свой эстетический вкус | 33,7 |
| Узнать, как живут другие люди | 21,5 |
| Отвлечься от повседневных забот | 19,8 |
| Развлечься | 19,4 |
| Увидеть и пережить то, чего не видел и не пережил в собственной жизни | 19,0 |
| Провести свободное время | 14,4 |
| Научиться правильно вести себя в жизни | 6,65 |

На вопрос — какого жанра фильмы вы предпочитаете посмотреть? (ответ допускался не однозначный) — ответили (в процентах):

| | |
|---|---|
| Психологические драмы | 72,5 |
| Комедии | 61,5 |
| Мультфильмы | 44,4 |
| Музыкальные | 38,9 |
| Приключенческие | 29,0 |
| Трагедии | 25,0 |
| Хроникально-документальные | 21,0 |
| Научно-фантастические | 19,7 |
| Историко-революционные | 17,2 |
| Киноэпопеи из народной жизни | 17,0 |
| Фильмы-сказки | 16,5 |
| Научно-популярные | 15,5 |
| Фильмы-спектакли | 6,4 |

Конечно, мы не закрываем глаза на то, что первая схема состава клуба и особенно схема его желаний и вкусов — пока только беглые наметки... Они дают некий эскиз, туманный силуэт коллективного лица лишь при первом приближении. На самом деле все обстоит гораздо сложнее и тоньше. Исследование будет продолжено под руководством С. Плотникова, и к более детальному анализу заполненных анкет будут еще привлечены умные машины. Однако уже сейчас можно сформулировать если не окончательные выводы, то по крайней мере некоторые любопытные проблемы.

Соотношение «слабого» и «сильного» пола в клубе явно не отвечает соотношению их в стране. Чем это объясняется? Может быть, вообще среди женщин больше влюбленных в кино? Не потому ли, что женская половина человеческого рода наделена более ярко выраженной эмоциональностью? Восприимчивостью к разнообразным сопереживаниям? Или просто потому, что женщины по тем или иным бытовым причинам в данном случае первые откликнулись и проявили инициативу? В пользу последнего предложения, между прочим, говорят неожиданные дошедшие до нас сведения... о семейных конфликтах. Вслед за женами и подругами, информированные ими, в клуб потянулись мужья и женихи, но тут мы прекратили прием... Как будто этот мелкий случай на первый взгляд может вызвать улыбку, но при детальном исследовании множественных случаев ни от чего не надо отмахиваться.

Можно найти немало существенных объяснений, почему женщины у нас в стране проявляют особенно живую инициативу там, где дело касается общественного интереса к жизни искусств, и особенно кино.

Ведущий организатор нашей группы по изучению зрителя Валерий Ветров высказывает предположение, что сдвиг в сторону женщин идет главным образом за счет старших возрастов. Это будет проверено.

Проверим мы также его предположение, что отнесение на десятое место желания «провести в кино свободное время» (после многих других желаний), заставляет думать, не ходят ли наши клубмены на просмотры и дискуссии даже в ущерб своему несвободному времени?

И уже сейчас нельзя не согласиться с Ветровым, что члены клуба, очевидно, не хотят, чтобы их с экрана назидательно учили, как правильно вести себя в жизни (11-е — последнее!! — место желаний). Зрители хотят сами сделать выводы, пристально, всесторонне изучая жизнь; им не по душе фильмы, где герой выведен в качестве школьно-поучительного образца. Им необходимы фильмы, глубоко раскрывающие разные стороны жизни, ее диалектику.

Что же касается приведенной выше лесенки о степени увлечения тем или другим жанром, то эта лесенка может заставить задуматься о многом. На мой взгляд, ее прежде всего необходимо рассматривать, связывая с сегодняшней практикой студий, так сказать, конкретно-исторически. Не объясняется ли неожиданно высокая степень интереса к рисованным фильмам разительными успехами этого искусства, завоеванными в самое последнее время?.. С другой стороны, чем вызван относительно малый интерес к историко-революционным фильмам? Я глубоко убежден, что виноваты в этом авторы серии недавних картин, набивших у зрителей оскомину штампами, банальностями, отсутствием подлинно глубокого и, главное, бережного изучения жизни, забвением законов художественности. Ну а последнее место, отведенное фильмам-спектаклям, думается — так тому и быть навсегда.

## ПОЗДРАВЛЯЕМ!

**Хрисанфу Николаевичу Херсонскому исполнилось семьдесят лет. Редакция журнала «Искусство кино» от души поздравляет одного из своих постоянных авторов, старейшего советского кинокритика, сценариста, исследователя. Херсонский начал писать о кино еще в 20-е годы, работая в «Известиях», затем в «Правде», в журнале «Советский экран».**

**С советским кино Хрисанф Николаевич Херсонский был связан как практик с первых его шагов, служа в 1918—1919 годах в фотокиноотделе Наркомпроса, участвуя в 20—30-е годы в художественном руководстве 1-ой фабрики Госкино, фабрики Белгоскино, в Москинокомбинате («Мосфильм»).**

**Семьдесят лет, а кинематографист по-прежнему на боевом посту — спорит, пишет, руководит молодежным киноклубом. Пожелаем ему здоровья и новых творческих радостей.**

# Встреча друзей

Творческие собеседования между советскими кинематографистами и нашими коллегами из социалистических стран стали уже доброй традицией. Традиционными стали и отчеты об этих собеседованиях (или, как их принято называть, «симпозиумах»), помещаемые после каждой такой встречи в нашем журнале.

Одной из интереснейших встреч такого рода был проведенный незадолго до V Московского международного кинофестиваля творческий симпозиум польских и советских кинематографистов. Участвовавшие в нем мастера двух братских социалистических кинематографий не ограничились обсуждением просмотренных во время встречи кинопроизведений, но поднимали в своих выступлениях широкий круг вопросов, касающихся практики и теории современного социалистического киноискусства. Разговор был остродискуссионным — в самом лучшем смысле этого слова, и не со всеми высказанными на встрече конкретными оценками и суждениями можно безоговорочно согласиться, но в главном, решающем, все выступавшие были едины: высокая общественная миссия социалистического киноискусства, призванного играть огромную роль в той идеологической битве, которая происходит ныне в мире, — вот что проходило красной нитью через выступления как советских, так и польских участников встречи.

В продолжавшейся в течение трех дней дискуссии выступили: с польской стороны режиссеры Ванда Якубовска (заместитель председателя Союза кинематографистов ПНР), Казимеж Куц, Эва Петельска, Юлиан Дзедзина, Хенрик Клюба, Януш Маевский, сценарист Здислав Скворoньский, оператор Мечислав Яхода, кинокритик Алиция Хельман. С советской стороны в дискуссии приняли участие: заместитель председателя Союза кинематографистов СССР кинокритик А. Караганов, режиссеры А. Митта, Л. Шепитько, Э. Ишмухамедов, А. Вабалас, С. Герасимов, Г. Габай, оператор В. Монахов, актер В. Санаев, кинокритики А. Новогрудский, И. Вайсфельд, Я. Березницкий.

Было бы, вероятно, несложно, и в этом был бы определенный резон, построить наш отчет, так сказать, по тематическому принципу, объединив в отдельных главках под соответствующими наименованиями высказывания участников дискуссии по отдельным проблемам, таким, например, как «современность формы и современность содержания», «позиция художника» и т. п. Это несомненно придало бы нашему отчету бóльшую стройность и академичность, но при этом оказались бы утраченными та атмосфера непринужденной живой беседы, то ощущение сцепки и взаимодействия отдельных выступлений, то чувство «крючочков и петелек», та самокритическая острота оценок, которые и сообщили этой встрече ее своеобразную полифоническую «драматургию». Поэтому мы решили познакомить читателя с самим ходом дискуссии, хоть недостаток места и вынудил нас, к сожалению, прибегнуть к некоторым сокращениям.

А теперь, после всех этих предварительных замечаний, предоставляем слово участникам встречи. Ее открыл вступительным словом советский кинокритик, заместитель председателя Союза кинематографистов СССР **Александр КАРАГАНОВ**.

— Я бы хотел прежде всего сказать вам со всей откровенностью и искренностью, дорогие наши польские друзья, что нам очень интересно встречаться с деятелями польского кино. Среди советских киноработников традиционен интерес к польской кинематографии. Мы интересуемся ею не только тогда, когда она на гребне волны, но и во всех сложностях и трудностях ее развития, потому что это не просто кинематография соседней державы, а кинематография нашего социалистического лагеря.

Перед началом нашей дискуссии мне довелось прочитать несколько статей польских критиков и публицистов о польском кино. В них много разговоров о том, переживает ли ныне польская кинематография кризис или нет. Я думаю, что это не такая уж творческая проблема — есть кризис или нет кризиса. Но в этих статьях поставлено несколько действительно творческих и очень интересных для всех нас проблем. Причем, читая эти статьи, я все время ловил себя на ощущении того, что наши польские товарищи разговаривают по вопросам, которые и у нас очень остро и активно обсуждаются.

В этой связи мне кажется, что у нас неизбежно возникает разговор о том, насколько наше кино — и польское и советское — активно и глубоко выдви-

гает на экране коренные общественные вопросы времени, насколько оно активно занимается коренными проблемами современной политики и общественной жизни. У некоторых кинематографистов не только наших стран, но и других стран социалистического лагеря существует представление о творческой смелости, как о состоянии, позволяющем кинематографисту развенчивать мифы, созданные в период 1945—1953 годов, а у нас — начиная с 30-х годов, раскрывать трудности, связанные с этими годами, рожденные в те годы. Мне представляется, что было бы очень важно обсудить и другой аспект творческой смелости: смелости аналитической мысли, когда художник умеет додумать до конца не только эти проблемы. Я имею в виду умение кинематографически анализировать процесс сегодняшнего движения, диалектику нашей сегодняшней социалистической созидательной работы.

Вопрос о взаимопонимании кинематографа и его зрителя я хотел бы поставить на обсуждение не своими словами, а цитатой из опубликованного недавно интервью с присутствующим здесь Янушем Маевским. «Я стараюсь,— говорил Маевский,— найти разумный компромисс между фильмом, относительно легким и привлекательным для людей, и фильмом более высокого интеллектуального уровня. Мы, как правило, являемся свидетелями более глубокого разделения: либо это произведения плоские, находящие путь к широкой аудитории, либо трудные, которые смотрят и которыми восхищаются лишь немногочисленные ценители. Большинство фильмов, которые хвалит критика, не пользуются успехом у зрителя».

Прав ли тов. Маевский в такой постановке вопроса или не прав? По-моему, эта проблема представляет интерес.

Просмотренные нами фильмы дают интересный материал и для обсуждения проблемы развития кинематографии, обогащения языка кино. В последнее время в мировом кино, как вы знаете, широко культивируются фильмы, которые развиваются в форме мысли, когда капризы мысли, уносящейся то вперед, то назад, прямыми стыками материализуются в экранном действии. Некоторым кажется, что это, и только это, и есть современное кино. Другие считают, что современное кино, с точки зрения развития его языка, движется многоколесно, по многим направлениям.

Просмотренные фильмы выдвигают и много других более специальных вопросов, связанных с работой режиссеров, операторов и всех других создателей фильма. Думаю, что наша дискуссия поможет нам взаимно узнать много интересного, поможет нам в трудной работе по дальнейшему развитию наших социалистических кинематографий.

**Здислав СКОВРОНЬСКИЙ (кинодраматург, Польша):**

— Я позволю себе подчеркнуть, что мое выступление отнюдь не будет выступлением от имени всей делегации. Каждый из нас — художник, у каждого свои взгляды, свои мысли по поводу того, что мы здесь обсуждаем. Различие вкусов и мнений может проявиться не только, так сказать, между делегациями, но и внутри делегаций.

Так вот, мне хотелось бы сказать, что я испытываю неудовлетворенность в связи с той программой советских фильмов, которые нам представили для просмотра здесь. Мы со своей стороны показали шесть фильмов, то есть, учитывая, что польская кинематография создает в год 24 фильма, четвертую часть нашей продукции. Советский же кинематограф, насколько я знаю, производит около 120 фильмов в год; мы посмотрели 9, то есть восемь процентов. Следовательно, у нас нет полного критерия для оценки всей деятельности советского кино. Мне кажется, что мы еще не видели тех фильмов, которые высоко ценятся зрителями, и что советская кинематография лучше, чем могло бы показаться после просмотра этих девяти картин. Я их не буду оценивать, я хочу только сказать об одной из проблем, затронутых здесь тов. Карагановым.

Современность в искусстве можно рассматривать и с точки зрения содержания произведения и с точки зрения средств, которыми оно сделано. Современным может быть и произведение, которое нацелено в узел проблем, важных для той или иной страны, и произведение, поднимающее какую-либо общемировую проблему, хотя, конечно, и оно будет отличаться определенными акцентами, характерными для кинематографии данной страны.

Когда мы говорим о современности в искусстве, мне кажется, нельзя обходить вопрос и о форме кинопроизведения.

Нельзя отвлечься от того, что мы сейчас живем в сложной международной обстановке, в частности, нас, поляков, чрезвычайно волнует так называемая германская проблема. И наши кинематографисты не могут оставаться от этого в стороне, причем важно не только поднять волнующую всех нас тему, но решить ее такими средствами, чтобы пробудить мысль зрителя. В советских фильмах, которые я успел просмотреть, превалирует эмоциональная аргументация над интеллектуальной. Я, конечно, вовсе не хочу сказать, что эмоциональное воздействие следует исключить. Эмоциональный элемент прежде всего и наиболее непосредственно воздействует на зрителя, но в то же время мы должны побудить зрителя к размышлениям, обращаться не только к эмоциям его, но и к интеллекту.

Мы должны не только ставить в наших фильмах проблемы общемирового значения, но и уметь решить эти проблемы.

**Александр НОВОГРУДСКИЙ (критик и сценарист, СССР):**

— Как и тов. Караганов, я прочитал много статей о польском кино, появившихся за последнее время в польской прессе, и, должен сказать, у меня просто помутилось в глазах от слова «кризис». Вам, дорогие друзья, как говорится, виднее, поскольку мы видели только небольшую часть польской кинопродукции последнего времени. Но есть у вас кризис или нет кризиса, я никак не могу преуменьшать значения того факта, что почти одновременно выходят на экран пять или шесть польских картин о современности, картин интересных, неравнодушных, неспокойных, картин очень разных и по уровню мастерства, и по стилистике, и по тематике.

Я прочитал недавно статью режиссера Ежи Боссака, который видит выход из кризиса в том, чтобы создать творческое объединение «сердитых» молодых кинематографистов. Я не знаю, нужно ли такое объединение, потому что вся польская кинематография представляется мне довольно сердитой, и всякий раз, когда о ней говорят, возникает такой термин: расчет. Расчет в смысле расправы, удара. Расчет с буржуазными нравами и военной фанфаронадой панской Польши; расчет с гитлеризмом, очень длительный и суровый; расчет с уродливыми проявлениями культа личности и т. д.

Фильмы, показанные нам, объединяет не только то, что все они о современности, но и то, что там тоже есть расчет: расчет с мелкобуржуазностью, с филистерским, обывательским, мещанским отношением к жизни. С антисоциалистическим отношением к жизни. Это мне представляется принципиально важным не только для польского, но и для всего социалистического кинематографа. И, если позволит тов. Скворонський, я бы сказал, что это и есть общемировая проблема, а не только проблема локальная.

Такой прицел есть и в фильме Ежи Сколимовского «Барьер». Хочу это подчеркнуть хотя бы потому, что скажу в дальнейшем и несколько горьких слов об этом фильме. В конце концов, именно против обывательского, эгоистического отношения к жизни размахивает саблей, если не герой фильма, то уж, во всяком случае, сам Сколимовский. И в этом же направлении против мещанской ограниченности и пошлости с яростью бросает свою гранату главный персонаж фильма Януша Маевского «Квартирант».

В этом смысле польское кино, в частности в последних фильмах, делает хорошую и очень нужную работу.

Своего рода гранату, и в том же направлении, бросает и фильм «Тощий и другие». Режиссер этого фильма Хенрик Клюба смело вводит заново в эстетический обиход кино важнейший материал, который был одно время причислен к разряду отработанной, так называемой производственной тематики. В фильме своем он решает, по существу, те же проблемы — проблемы мирового значения — на важнейшем материале трудовой деятельности человека. Хотел этого тов. Клюба или не хотел, но мост, который строят герои его фильма, становится выразительным символом движения людей — и друг к другу, и в более широком смысле — дальше, вперед.

Чрезвычайно интересен и фильм Казимежа Куца «Если кто-нибудь знает...». Это опыт художнического социологического исследования действительности, где речь идет о том, как холодильник и стиральная машина вытеснили раскладушку несчастной девушки из квартиры ее сестры. Как эта девушка со своей раскладушкой оказалась в какой-то полуразваленной халупе, где тоже идет борьба мещанских интересов. Словом, о том, к чему приводят равнодушие, эгоистичное отношение к человеку. Это очень страстный фильм против равнодушия и мещанской ограниченности. Фильм со знаком вопроса в конце. Казимеж Куц как бы не дает никаких рецептов, он просто обращает внимание на определенные, тревожащие его общественные явления. Мы не знаем, что стало с исчезнувшей из дома девушкой, поиски которой составляют сюжетный стержень фильма. Но мысль создателей картины совершенно ясна и закончена.

Иначе обстоит дело с фильмом «Барьер» Ежи Сколимовского. Там фабула закончена: трамвайщица нашла своего героя, он нашел ее. Фабула закончена, но мысль обрывается, и мысль эта кажется мне в высшей степени мутной и неопределенной.

Я говорю об этом потому, что некоторые польские критики считают «Барьер» неким знамением выхода из кризиса и как бы вехой нового этапа развития польского кино, мотивируя это тем, что картина открывает новые горизонты в области выразительных средств.

Я вижу в этом противоречивом фильме много интересного, но как раз открытия новых выразительных средств не нахожу: все это многократно уже было. Кроме того, как можно говорить о выразительных средствах вообще, а не применительно к определенной внутренней цели, внутренней задаче художника? Когда Феллини делал «8½» и хотел раскрыть трагическую судьбу художника в буржуазном мире и его внутренний противоречивый мир, он нашел для этого совершенно новый язык, действительно произвел революцию выразитель-

ных средств в кино. В этом фильме есть единство содержания и формы — то, чего я как раз не нахожу в «Барьере». Запутанность и неясность формы всегда связана с неясностью мысли. Я бы сказал, что «Барьеру» свойственна не сложность формы, а ее нарочитая усложненность.

Сколимовский заявлял в печати, что ему хочется рассмотреть взятую в фильме проблему с позиций социалистического искусства, социалистической этики. И я верю, что он действительно этого хочет. Но при столкновении фильма со зрителем получается нечто иное. Я впервые увидел «Барьер» на фестивале в Бергамо, где он получил «Гран-при». Я думал над тем, почему зрители Бергамского фестиваля, преимущественно богатые лавочники, которым по карману купить дорогие билеты, с одобрением приняли этот фильм, направленный против мещанства. Они, по-моему, ровным счетом ничего не уразумели в фильме, но решили, оказывается, что это обвинительный акт против народной Польши. Обрадовались и крайние правые газеты: один из заголовков характеризовал фильм Сколимовского как шифрованное послание от имени поколения, лишенного идеалов.

Кстати, современная критика, в особенности итальянская и французская, стала критикой в высшей степени политической, совершенно не скрывающей свои классовые позиции. Она чрезвычайно умело истолковывает произведения искусства в выгодном для нее духе, часто при этом перевирая. И надо сказать, что мы некоторыми своими фильмами помогаем этой буржуазной критике. Такими фильмами, как «Барьер», потому что, хоть я и не сомневаюсь в искренности и честности намерений Сколимовского, криптограмма есть криптограмма — ее можно читать по-разному.

Сколимовскому, мне кажется, мешает желание во что бы то ни стало удивить. Это случается с молодыми талантливыми художниками. Вроде детской болезни — скарлатины или кори. Но бедный зритель, которого как угодно, чем угодно, во имя чего угодно стараются во что бы то ни стало удивить, довольно скоро перестает удивляться и начинает испытывать другие чувства.

Такой фильм, как «Барьер», бесспорно дает возможность что-то попробовать, о чем-то поспорить. И если я так подробно говорю о картине Сколимовского, то только в порядке внутреннего спора с теми моими польскими коллегами, которые как раз именно в ней видят веху, знамение нового этапа развития польского кино. По-моему же, как раз другие показанные здесь польские фильмы, чрезвычайно интересные, по-своему новаторские, дают гораздо больше пищи для размышлений о путях развития польского социалистического киноискусства.

**Казимеж КУЦ (режиссер, Польша):**

— Я хотел бы, основываясь на просмотренных нами советских фильмах, а также на тех польских фильмах, которые просмотрели советские коллеги, поговорить об одной представляющейся мне чрезвычайно важной проблеме. Проблема эта — позиция режиссера.

Ведь важно не только то, что говорит режиссер, не менее, а, может быть, даже еще более важно, для чего он это говорит. Именно этими «что» и «для чего» обусловлены во многом творческие возможности тех кинематографистов, которые хотят что-то сказать. Есть, конечно, и иные режиссеры — те, работы которых не дают основания для постановки этих двух вопросов.

И вот если с этой точки зрения взглянуть на просмотренные нами советские фильмы, то они вызывают некоторое разочарование. Правда, мы посмотрели пока еще не все фильмы из числа включенных в программу симпозиума, но из тех, с которыми мы уже познакомились, есть только два или три, позволяющие говорить о позиции их авторов по отношению к современным актуальным проблемам жизни советского общества.

Я, конечно, не могу делать из этого какие-либо выводы. Мы собрались здесь для того, чтобы обсудить проблемы, волнующие и вас и нас. В связи с этим, хоть мне и неприятно об этом говорить, следует признать, что среди моих коллег, польских режиссеров среднего поколения, немало конформистов. А конформизм — именно та проблема, вокруг которой происходит борьба не только в нашей профессиональной среде, но и шире — в обществе. Поэтому меня очень интересует, в какой степени в советских фильмах отражено отношение современного человека к этой проблеме.

Одна из важнейших задач искусства — познание окружающей действительности. В то же время стремление художников к этому приветствуется далеко не всегда. Должен сказать, что положение тех польских режиссеров, которые хотят говорить о насущных проблемах, несколько напоминает положение, в котором находится герой советского фильма «Лебедев против Лебедева» режиссера Габая. Этот фильм как раз и принадлежит к числу тех, которые кажутся мне интересными и актуальными по затронутым в нем хоть, казалось бы, и будничным, но очень важным проблемам.

В частности, в этом фильме затронута проблема, напоминающая мне, как я уже сказал, положение довольно значительной группы польских режиссеров. Молодой человек, получивший соответствующее образование, находится вроде бы на таком месте и в таком положении, как он и должен был бы находиться. Но используют его возможности на каких-

нибудь тридцать процентов. Эта проблема, которая, несмотря на свою будничность, достаточно серьезна, решена в фильме средствами простыми и скромными. И замысел этого фильма, и трактовка темы, и авторская позиция кажутся мне глубокими и позитивными по отношению к своему собственному обществу.

Самое главное для всех нас, кто занимается кино,— суметь сохранить в себе страстное отношение к жизни. Надо воспитывать, холить, взращивать в себе зерна этой неуспокоенности, для этого надо обладать смелостью. Это единственная возможность сохранить себя как художника.

Мне понравились фильмы «Нежность» и «Горькие зерна», и все же, если говорить по очень большому счету, они, как и некоторые наши фильмы, страдают какой-то уклончивостью, описательством. Все мы стремимся к тому, чтобы показать в своих произведениях подлинного героя современности. У нас в Польше сейчас решается вопрос о предоставлении большей самостоятельности кинообъединениям. От решения этого вопроса зависит и возможность для нас, художников, решать в своих фильмах волнующие нас серьезные общественные проблемы.

**Всеволод САНАЕВ (актер, СССР):**

Я не буду пытаться все обобщать, как наши теоретики и критики, мне хотелось бы сказать как актеру, который воспринимает фильмы как обычный зритель.

Я недавно был в Польше в составе делегации кинематографистов. Мы были на разных приемах, официальных и неофициальных, но я не могу не рассказать об одном эпизоде, который остался в моей памяти надолго, может быть, на всю жизнь. Мы поехали в один небольшой город за 200 километров от Варшавы на встречу со зрителями. Нас встретили с такой теплотой, что уехали мы оттуда в час ночи. Была плохая погода, шел дождь, и все-таки люди встречали нас на улице с цветами. А потом, когда мы сидели и разговаривали в очень дружественной обстановке, то выяснилось, что очень многих из нас объединяло участие в борьбе с немецким фашизмом. И уезжая оттуда, я лично для себя сделал вывод, что у нас много друзей во всем мире и никакие барьеры, которые появились бы в искусстве, в политике, в жизни, видимо, не могут разъединить людей.

Когда я посмотрел картину «Боксер», у меня сложилось впечатление, что режиссер оказал очень плохую услугу своей спортивной среде. Я болельщик спорта, слежу за хоккеем, футболом, боксом, на протяжении многих лет мне приходилось смотреть различные соревнования. И то, что в этой картине польский боксер выигрывает матч у советского партнера,— это, по-моему, не типично, в этом есть какая-то неправда.

Что же касается картины Сколимовского «Барьер», то и у нас есть режиссеры, которые делают фильмы для себя и для своих родственников. Если будет введен экономический рычаг, когда оценка фильма будет зависеть от зрителя, такие фильмы больше делать не будут.

**Алиция ХЕЛЬМАН (критик, Польша):**

— Главная тема, которая звучит во всех выступлениях,— это вопрос современности и отношения к ней. Мне кажется, что проблему современности нельзя ограничивать только современностью темы данного произведения и злободневностью его звучания. Нам приходилось видеть много фильмов, которые, казалось бы, рассказывают о событиях сегодняшних и тем не менее кажутся анахроничными. И случалось наоборот: когда мы, посмотрев фильм исторический, костюмный, связывали его с действительностью, он звучал для нас актуально.

Мне кажется, что современным тот или иной фильм делает прежде всего позиция его автора, и это следует понимать и с точки зрения формы и с точки зрения содержания.

Я хотела бы выступить здесь против такой трактовки понятия «современность», которая у вас, в Советском Союзе, насколько я знаю, не распространена, но у нас часто звучит в высказываниях критиков и теоретиков. Это как раз то, о чем говорил тов. Караганов, когда современными считаются фильмы, передающие ход мыслей или механически регистрирующие происходящее — то, что называется на Западе потоком жизни. Мне кажется, что понятие современности стало теперь более широким, современность определяется тем отбором, который художник совершает в готовом материале. Настоящий художник должен высказать самого себя, свою концепцию, свое отношение, свое понимание окружающего мира. И мне кажется, что главный недостаток фильмов — и советских и польских,— которые мы здесь видели, в том, что сама позиция автора не всегда остросовременна. Может быть, не следует обвинять в этом художника, ибо современная жизнь развивается так быстро, что сознание человека не поспевает за этим развитием. До сих пор художник всегда был в привилегированном положении — он опережал своею мыслью действительность. Теперь положение изменилось, художник с трудом поспевает за развитием современной действительности. Для художника важно не только воспринимать окружающую действительность, но глубоко знать ее. В наше время, когда знания во всех областях жизни

продвинулись далеко вперед, нельзя уже изображать мир, пользуясь категориями понимания художников XIX века. Я имею в виду позицию, которую называют позицией всезнающего автора, автора, знающего больше, чем зритель. Такие фильмы, где автор все знает, дают нам готовые решения, готовые ответы на все, вызывают сегодня чувство неудовлетворенности. Мне думается, фильм тем более современен, чем больше он ставит вопросов и меньше дает на них ответов.

Теперь о фильме Сколимовского «Барьер». Я не принадлежу к тем, кто считает этот фильм некоей вехой. И в то же время мне кажется, что нельзя упрекать фильм за то, что западная критика трактует его по-своему, находит в нем антисоциалистические мотивы.

Советские товарищи помнят, наверное, что то же происходило в свое время и с фильмом «Летят журавли», суть которого западные критики тоже тенденциозно извращали. Я уверена, что Сколимовский не отождествляет себя с героем своего фильма. Мне кажется, он скорее высмеивает своего героя, показывает его в гротесковом свете. Наверняка героя этого нельзя считать типичным представителем молодого поколения. Обратите, например, внимание на то, что его отношение к жизни, его жизненная позиция осуждаются его товарищами. Мне кажется даже, что его антиобщественность, его эгоцентризм— это не настоящая его позиция, а только поза. И финал фильма — обращенные к валяющемуся в снегу герою слова его подруги: «Вставай, а то простудишься»,— можно трактовать расширительно: хватит валять дурака, вставай, только сейчас начинается настоящая жизнь.

Илья ВАЙСФЕЛЬД (кинокритик, СССР):

— Я хотел бы прежде всего отметить картины, которые вызвали у меня наибольший интерес и, как мне кажется, представляют собой определенный вклад в развитие киноискусства, и не только польского.

Начну с картины «Если кто-нибудь знает...». Мне кажется, что она дает ответ на один очень важный вопрос. Вопрос о взаимоотношении зрителя с автором произведения.

Режиссер фильма не дает никакого ответа, как развязались события, то есть может показаться, у него нет позиции. А на самом деле он дает ответ, потому что он ставит очень важный вопрос морали и социального бытия молодежи. Он встревожен, и эту тревогу передает нам. И это объединяет зрителей с автором фильма: общая тревога по поводу очень важного общественного явления. Вопрос о взаимоотношении автора со зрителем — один из сложнейших в современном кинематографе. Возможны разные пути. Один путь, как в фильме Куца: я ставлю вопрос — давайте подумаем. А другой путь предлагает фильм «Тощий и другие», где разрешены все проблемы, все сюжетные узлы, и вместе с тем это тоже очень тонкая и проблемная картина.

Поэтому мне не очень понятна мысль моего коллеги Алиции Хельман, сказавшей, что, по ее мнению, чем меньше фильм дает ответов, тем лучше. Мне кажется, что это слишком директивно. В жизни и в искусстве дело обстоит сложнее, и могут быть картины, которые дают ответы и интересуют общество, и могут быть в то же время такие, которые ответа не дают, а между зрителем и картиной образуется брешь.

Теперь мне хотелось бы сказать несколько слов о картине «Тощий и другие» режиссера Хенрика Клюбы. Она произвела на меня большое впечатление.

Мне показалось интересным и необычным, что в этой картине, где в центре повествования этакие шабашники, сезонники, тертые калачи, рассмотрены проблемы отношений между людьми в социалистическом обществе. Мне показалась интересной та связь, которая существует между репетицией «Короля Лира» и финальной сценой. Репетируется, как вы помните, такой кусок. Лир спрашивает: «Кто ты такой?». И слышит в ответ: «Я человек».— «Кем ты хочешь быть?» — «Самим собой».— «С кем ты хочешь иметь дело?»— «С тем, кто мне доверяет». А в финале снова возникает этот же мотив доверия между людьми. Это производит очень большое впечатление. У нас есть такая распространенная среди ремесленников манера: когда делается, скажем, картина о рабочем классе или об армии в мирные дни, то придерживаются узких рамок служебного сюжета и не выходят в большие просторы обобщений. А в этой картине есть воодушевление мысли: говорится о самых вроде бы простых вещах, а поднято это до высоты поэтических и философских обобщений.

Вообще мне кажется, что в нашей кинодраматургии, в нашей режиссуре есть два направления: шашечное и шахматное. Я и за то и за другое. Я только против того, чтобы в киноискусстве «забивали козла». Но почему-то получается так, что когда говорят о современной теме, то преобладает шашечное направление, а не шахматное, в то время как внутренняя сложность образного хода должна быть присуща и тем вещам, где речь идет о современности, действие которых происходит в наши дни.

Показанные здесь польские фильмы характеризует атмосфера поиска. Создатели их идут навстречу тем проблемам, которые им подсказывает сегодняшняя действительность. Это самый плодотворный, хотя, конечно, и самый сложный путь.

**Эва ПЕТЕЛЬСКА (режиссер, Польша):**

— Поскольку здесь уже говорилось о кризисе, то и я начну с него же.

Мне кажется, кризис заключается не в том, что́ мы показываем на экране, а в том, каким образом мы до этого доходим, в условиях, которые делают возможным запуск в производство тех фильмов, которые, появившись на экране, вынуждают говорить о кризисе.

Трудно сейчас делать фильмы. Трудно, потому что миновало время всеобщего доброжелательного отношения к кино. Положение сейчас таково, что каждый сам по себе: критика сама по себе, зритель сам по себе, авторы фильмов исполнены каких-то мечтаний, а тем, кто осуществляет административное руководство, тоже трудно, потому что по-разному сказываются результаты такого руководства.

Что бы мы ни говорили, все-таки самая главная фигура во всем этом — зритель. Для него делается фильм. Может быть, мы сейчас слишком закармливаем его новостями? Фильм можно сравнить с мостом: мост создан для того, чтобы по нему ходили, а не только любовались им. Так и кино: нужно, чтобы в кино ходили. Мост может быть прекрасным, но если по нему никто не ходит, зачем тогда этот мост?

Легче всего было бы, конечно, сказать, что зритель ничего не понимает в кино. Но кто он, этот наш сегодняшний зритель? Это тот самый человек, который меняет климат планеты, который возвращает к жизни переставшее работать сердце, тот, кто выходит в космос. У кого хватит смелости сказать, что этот зритель ничего не понимает? У меня на это смелости не хватит.

Почему я об этом говорю? Потому что, посмотрев показанные нам фильмы советских товарищей, я вижу, что и у вас в этом отношении не все так просто и не все так легко. Все то новое, что есть в этих фильмах, должно как-то перекипеть, перевариться. А сейчас мы находимся в таком положении, словно все это новое на нас так навалилось, что мы как бы ощущаем себя в машине, сделавшей резкий поворот,— она сворачивает влево, а мы валимся в другую сторону.

Не знаю, как у советских товарищей, но у нас частенько бывает так, что человек хочет работать над какой-то значительной темой, но не знает, как за нее взяться. Прихожу я, например, на сценарную комиссию, передо мной сидит человек двадцать, говорят мне всякие слова, да я и сама вижу, что у меня не все как следует сделано, но не хватает смелости взяться и что-то пробивать. Кончается все тем, что, когда я возьмусь за работу, я тоже буду стараться прибегать к новинкам, ради того чтобы всех удивить, а результат, конечно, огорчительный.

**Ян БЕРЕЗНИЦКИЙ (кинокритик, СССР):**

— Изо всех польских картин последнего времени, в том числе и тех, которые были показаны перед нашим симпозиумом, наиболее резко не понравился мне «Боксер». Но когда об этой картине говорил товарищ Санаев — мне захотелось грудью встать на ее защиту. Санаев начал с того, что он будет судить о фильме как простой зритель. Откровенно говоря, меня всегда настораживает, когда кто-либо заявляет: я человек простой, буду говорить как простой зритель. Думаю, что каждый из нас, кем бы он ни был — кинокритиком, режиссером, оператором, руководителем кинематографии,— если он утрачивает способность смотреть фильм как простой зритель, то тем самым он становится и плохим зрителем и плохим профессионалом — плохим критиком, плохим актером, плохим режиссером и т. д. Но Санаев хороший актер, поэтому я убежден, что он и хороший зритель. Дело в том, что о «Боксере» он судил не как простой зритель, а как болельщик.

Тов. Санаев упоминал также об экономическом рычаге, о том, что поскольку кино создается для зрителя — а это бесспорно — и поскольку он, зритель, главный, решающий судья, то и вопрос об успехе или о неуспехе фильма должен решаться в прямой зависимости от того, как прошел фильм в прокате. Думаю, что все обстоит несколько сложнее и прямая зависимость здесь существует далеко не всегда. Если принять эту прямую зависимость за исходный показатель художественной ценности фильма, то мы тем самым закроем дорогу появлению, скажем, новых Довженко, ибо фильмы Довженко, а в особенности те, которые после его смерти снимаются по его сценариям, как известно, успехом у широкого зрителя не пользуются.

Фильм «Боксер», вероятно, будет иметь успех в зрительных залах. Я далек от того, чтобы, отрицая непременную прямую зависимость между кассовым и художественным успехом, настаивать на столь же непременной зависимости обратной, но в данном случае должен сказать, что фильм этот не представляется мне творческим достижением его авторов. Фильму не хватает того самого, для чего в польском языке существует столь емкое слово «амбиция». Речь идет не об амбиции чисто творческой — как раз тут, может быть, амбиции слишком много: создатели картины изо всех сил стараются сделать все, «как у людей», показать, что им знакомы все новейшие достижения кино. И преуспевают в этом: фильму действительно свойственно то, что мы называем современной формой.

Но форма эта существует в фильме сама по себе, она взята напрокат, и за всей ее сложностью и глубокомысленностью (если можно говорить о глубокомысленности формы) ничего не скрывается. Фильм

попросту небогат мыслью, авторам его нечего сказать. Обычная коллизия спортивного фильма: зазнайство и скверное поведение хорошего боксера и постепенное осознание им этого порока. Правда, вся эта история рассказана в очень современной модной манере. Если хотите, я готов даже назвать этот фильм очень удачным с той точки зрения, что все то, что хотели сказать его создатели, они сказали. Но хотели они сказать очень уж мало.

А вот авторам некоторых других польских фильмов, показанных здесь, удалось далеко не все из задуманного, и о фильмах этих вряд ли кто-нибудь скажет, что они полностью удались. И все же они для меня во сто крат ближе и интереснее, чем вполне по-своему удавшийся «Боксер».

К числу этих тревожных, неприятных и далеко не во всем удавшихся фильмов я отнес бы картину Клюбы «Тощий и другие», о которой здесь уже много говорили. К такого же рода произведениям я причислил бы и картины Куца и Сколимовского. А. Е. Новогрудский противопоставлял эти фильмы, говоря, что в фильме Куца «Если кто-нибудь знает...» мысль автора ясна, а в «Барьере» Сколимовского она запутана, не прояснена до конца и, может быть, поэтому по-разному трактована. В этом есть большая доля правды. И все же, если говорить о водоразделе, то для меня оба эти фильма находятся по одну сторону, хоть они и предельно разные по своей художественной манере. Если художник выносит на суд зрителя свою смятенность, свою взволнованность, свою растерянность, свое неумение найти решение тем или иным очень серьезным жизненным проблемам, то, если он, художник, талантлив и честен, его произведение может представить и художественный и общественный интерес.

Я согласен с теми, кто говорил о некоторой нарочитости манеры Сколимовского, я бы даже сказал, что ему как художнику свойственно некоторое пижонство. И однако даже в этой манерности, даже в этом пижонстве Сколимовский по-своему искренен, он несет себя таким, как он есть, на экран, и он мне интересен. Он — личность. Он меня знакомит с не очень, может быть, близким и не во всем понятным для меня, но интересным человеком. Я говорю не о герое фильма, а о самой личности его автора, какой она, эта личность, предстает в фильме. И среди наших советских фильмов последнего времени — вы в этом, наверное, убедились, просмотрев некоторые из них,— есть такие, которые стоят по одну сторону (если говорить о водоразделе) с фильмами Сколимовского и Куца, ибо говорят о значительных, порой тревожных, не поддающихся однозначному решению проблемах нашего времени, нашей жизни. Ведь те проблемы, те тревоги и волнения, которые встают перед людьми, прямо и бесстрашно смотрящими на жизнь, бывают в большинстве случаев бесконечно сложны, бесконечно трудны. И художник, который берется за решение этих проблем, должен обладать смелостью, и вовсе не обязательно подходить к решению этих проблем, наперед зная однозначный ответ.

По сравнению с фильмами Куца и Сколимовского, общественная проблематика которых заявлена впрямую, открыто, может показаться, что показанные нам здесь две новые польские комедии — «Квартирант» Януша Маевского и «Среди своих» Сильвестра Хенчиньского, посвящены проблемам, не представляющим широкого общественного интереса. Это не так. Мне кажется, что в этих двух фильмах на вполне бытовом вроде бы материале подняты проблемы, которые нельзя свести только к борьбе с мелкобуржуазными пережитками в сознании людей, с мещанством и т. п. И за историей вражды двух крестьянских семейств в фильме «Среди своих», и за полуидиотическими обитателями квартиры в фильме Маевского видятся определенные стороны нашего мира, в котором достаточно, к сожалению, и абсурда, и бессмысленной вражды, и, конечно, необходимости так или иначе бороться и с этим абсурдом и с этой враждой. Чем и занимаются оба эти фильма.

Не хотелось бы давать рецепты и говорить о том, что такое-то, мол, направление является более плодотворным, а такое-то менее, но, во всяком случае, путь, избранный тов. Маевским, в фильме которого большие проблемы вырастают из быта — из быта накаленного, спрессованного до гротеска, до символа,— этот путь мне кажется в наши дни удивительно плодотворным. Тем более плодотворным, что фильм этот глубоко национален — и по самому своему духу и по изобразительным приемам. В связи с «Квартирантом» вспоминают порой имена чуть ли не Кафки, Пинтера и других представителей западного искусства. Имена эти вспомнить можно — фильм Маевского дает для этого основания, но если уж говорить о происхождении, о генеалогии, то мне думается, что всеми своими корнями фильм Маевского уходит в глубоко польские национальные традиции — в те самые традиции, блистательным представителем которых является ныне Мрожек или в сравнительно недавнем прошлом был такой интереснейший, к сожалению, у нас неизвестный драматург, как Виткевич.

Я не беру на себя смелость на основании нескольких просмотренных фильмов вынести суждение о сегодняшнем состоянии польского кино. Здесь не раз уже повторялось слово «кризис». Но если за короткий промежуток времени кинематограф страны, производящей сравнительно не так уж много фильмов в год, сумел показать четыре-пять по-настоящему интересных, значительных, хотя, конеч-

но, и не безупречных фильмов, не шедевров — это уже о чем-то говорит. Кризис? Вероятно. Но честный кризис. А честный кризис и честное сознание трудностей кризисного положения всегда следует предпочесть дутым и раздуваемым успехам.

Лариса ШЕПИТЬКО (режиссер, СССР):

— Если говорить немножко общими словами, то мировая кинематография за то короткое время, которое она существует, всегда в общем занималась исследованием одной проблемы — проблемы взаимоотношения личности и общества.

По мере развития кинематографа эта проблема рассматривалась каждый раз под новым углом, знаменуя собой новые фазы в развитии мирового кино.

Если говорить образным языком, то эти новые фазы мирового кино представляются мне некоей анфиладой комнат, по которой из комнаты в комнату движется кинематография, причем каждый раз, оказываясь в новой комнате, мы думаем, что эта комната — последняя.

Дверь в ту последнюю комнату, в которой мы сейчас находимся, первым открыл, мне кажется, Феллини. Он первый увидел прекрасные покои новых изобразительных средств. В этой комнате струился чистый воздух свежих идей. Потом сюда заглянули и другие. Не буду устанавливать очередности, но поскольку дверь уже приоткрылась, в нее хлынули все.

Естественно, что образовалась свалка, и многие стояли в стороне, терпеливо ожидая, когда эта свалка прекратится, и они войдут в нее спокойно.

В конце концов все в ней оказались.

Народу набилось в ней очень много. Воздух уже не так чист, и места всем очень мало. Короче говоря, застой — тот всеобщий застой, в котором сейчас находится мировой кинематограф.

Впрочем, я соблюдаю спокойствие. Я знаю, что мы должны войти в следующую дверь.

Когда я недавно побывала в Польше, мне начало казаться, что эту дверь открыл Сколимовский. Но если он ее и приоткрыл, то только просунул туда нос. Он почувствовал новую грань взаимоотношений между личностью и обществом, но выразил это средствами, известными нам уже по той комнате, в которой мы еще находимся. В этом-то, по-моему, и причина тех различных спорящих друг с другом толкований, которые вызывает его фильм.

Кто же откроет эту новую дверь? Не знаю. Может быть, этот таинственный человек среди нас с вами? Каждый из нас в глубине души думает, вероятно, что это сделает он. Единственное, что я могу сказать,— что я не буду стоять в стороне, ждать и спокойно входить в эту дверь. Чего и всем желаю.

Юлиан ДЗЕДЗИНА (режиссер, Польша):

— Я не буду полемизировать с товарищами, которые выступали передо мной. Честно говоря, я совсем не ожидал, что мой скромный фильм «Боксер» привлечет к себе внимание выступающих. Дело ведь не в том, чтобы мы убеждали друг друга, какова истинная цена нашим фильмам, что они означают, если они вообще что-нибудь означают. Я и дома не избалован критиками. Но я считаю, что одна из задач нашей встречи — услышать мнение коллег о своих фильмах. Поэтому я очень рад, что в бой ринулись и режиссеры — авторы фильмов. Относясь с полным уважением к руководящим товарищам и критикам, мы все-таки очень хотим услышать мнение и наших коллег — творческих работников.

Я не буду анализировать, обобщать свои впечатления. Мне просто хочется сказать о тех советских фильмах, которые мне наиболее понравились. Это прежде всего картина «Нежность» режиссера Ишмухамедова. Меня этот фильм глубоко взволновал, вызвал к себе какое-то необычайно теплое, сердечное отношение. Фильм тихий, скромный, как бы небольшой, наименее претенциозный даже среди других скромных фильмов. Я говорю о хорошей скромности, ибо тема, прицел этого фильма очень большие, значительные. За свежестью и обаянием и самого фильма и его героев проглядывается умный, очень симпатичный мне и подающий, мне кажется, большие надежды его автор. К сожалению, не совсем удовлетворительна работа оператора. У вас существует, по-видимому, та же проблема, что и у нас — молодым начинающим режиссерам редко дают работать с первоклассным оператором.

И во многих других фильмах я все-таки всякий раз обнаруживал вещи, которые кажутся мне чрезвычайно интересными, которые мне как режиссеру что-то дают, заставляют думать, размышлять над проблемами современной жизни.

Хенрик КЛЮБА (режиссер, Польша):

— В оценке и суждениях, которые здесь слышатся, мы часто имеем дело с повторением трюизмов. Я хотел бы тоже начать с трюизма: каждое настоящее произведение искусства выражает определенную форму существования, присутствия человека в мире. Отсюда следует, что высшая форма искусства — реализм, то есть такое искусство, которое правдиво отражает действительность.

Но тут начинаются затруднения.

До сегодняшнего времени образцами реализма остаются для нас произведения старой школы — Бальзака, Толстого, Курбе, Репина, Маяковского.

А что делать с произведениями, которые не соответствуют этим критериям?

Так же как нельзя выработать суждение о научном открытии, не основываясь на известных законах диалектики, так нельзя и судить о значимости современного художественного произведения на основе критериев, выведенных из старых произведений.

Мне кажется, что формулу современного реализма нужно определять на основе существующих произведений, а не до их появления на свет.

Развивая эту мысль я хотел бы задать себе и вам несколько вопросов. Что делать с художниками, которые разрывают причинную цепь событий, которые как бы разрушают все аристотелевские единства, устанавливают новые связи между предметами, свободно обращаются к символам, к параболам, аллегориям, мыслям, снам, соединяя все это в нераздельное целое, в единство, в определенный конструктивный мир со всеми его противоречиями?

Я спрашиваю далее: что делать с теми, которые не хотят имитировать действительность, комментировать эту действительность вне их и независимо от них? Что сделать с теми, которые не хотят просто «воспроизводить» и «отражать», не хотят быть репортерами с поля битвы, а хотят взять на себя хотя бы частицу инициативы и ответственности? И что сделать с теми «аморальными» художниками, которые видят моральность искусства не в рецептах и прописях, а в пробуждении сознания зрителя? Что сделать с теми, которые ищут контактов и взаимопонимания со зрителем не через прямой рассказ, не через утверждение, а через шутку, иронию, сатиру?

О произведениях такого рода художников здесь говорилось, что это шифры, манера, поза, мутность, детская болезнь, запутанность, игра в современный фильм. Можно было бы пожалеть, что такие упреки были высказаны критиками, что они пользуются в своих оценках инструментом, выработанным реалистическим искусством XIX века. Но одновременно подобные высказывания пробуждают и какие-то надежды.

Мне кажется также, что подобно тому, как новый Московский Дом кино строится сейчас из самых современных материалов — стекла и алюминия (прошу извинить за это несколько топорное сравнение),— критики в своих оценках тоже должны использовать «алюминий» и «стекло». Воздействие советских кинокритиков на некое осовременивание формулировок реализма должно выразиться не только через анализ и утверждение, но и через выдвижение новых требований к искусству, признание происходящих в нем новых открытий и новых поисков.

Мы в Польше хорошо понимаем, что ваша деятельность имеет огромное значение для всего того, что происходит в области кино и в нашей стране. И мне кажется, советские фильмы, которые я здесь видел, позволяют дать оптимистический ответ на поставленные мною вопросы. Не следует затуманивать себе голову «комнатами», о которых говорила тов. Шепитько. Нам хватает самолюбия, чести, энергии и инициативы, чтобы избежать толкучки в комнатах Феллини и своими собственными путями идти к большому социалистическому кино.

Просмотренные нами советские фильмы объединяет одно: в каждом из них присутствует современность — в некоторых в содержании, в других — в манере выражения. Иногда же — и в том и в другом. Герои этих фильмов живут обычной повседневной жизнью, занимаются самыми обычными делами, а все вместе это рождает ощущение социологического и нравственного исследования жизни вашего общества. И здесь налицо не только показ, не только анализ, но и определенные переоценки, хотя это, конечно, не самое главное. Взять хотя бы такие сцены, как пионерский сбор, помощь старушке пенсионерке — в картине «Звонят, откройте дверь!», взаимоотношения Лебедева и его соседа в фильме Габая и т. п. Эти и некоторые другие фильмы имеют большое познавательное и воспитательное значение. У их создателей очень личное, страстное отношение к затронутым в этих фильмах вопросам. Они не отказываются и от иронии, намеков, шуток. Но дело становится хуже, когда в этой микроодиссее, микроэпике художник отходит от локальных черт и переходит на площадку уже использованных и слишком уж общечеловеческих проблем.

Прежде всего это относится к любовным сюжетам всех этих фильмов. Не говоря уже о том, что развиваются они довольно шаблонно — ни одному из героев не удается завоевать любимую девушку. Если так пойдет и дальше, то в Советском Союзе наступит золотой век воздержания.

Впрочем, отнесем это к разряду шуток, ибо мне нравятся многие черты в стилистике этих фильмов. Многие, но не все. У человека, не знающего русских и пожелавшего бы составить себе о них представление на основании этих фильмов, могло бы создаться впечатление, что русские — люди в основном меланхоличные: меланхолически смотрят они на постоянно идущий дождь, задумчивые, рефлектирующие, грустные. Мне кажется, что предпочтение одной только лирической манеры повествования несколько снижает само значение того, о чем повествуется. Этим, как я их назвал, «лирическим» фильмам не хватает иронии, задорности. Как раз того, что есть в фильме «Нежность».

Первая половина этого фильма — совершенно великолепный этюд о чувствах, рассказанный задорно, со склонностью к шутке. Вспомните, например, ныряльщика, сцены мальчика с рогаткой, испуганных девочек, которые ищут, как они полагают, самоубийцу и т. д. Но во второй половине все

расплывается в слезах — прежде всего молодой героини, а до этого еще и партнера Гены, который бьется головой о стену и рыдает. Жалко, что талантливому автору этого фильма не удалось сохранить нужную тональность до конца.

Заканчивая, я хотел бы выразить надежду, что помимо вежливого обмена мнениями нам удастся усилиями советских художников, советских критиков и нашими скромными усилиями расширить то однобокое понимание реализма, о котором я говорил вначале.

Мечислав ЯХОДА (оператор, Польша):

— Буду говорить о вещах, связанных с моим собственным хозяйством, то есть с изобразительной стороной, с пластикой фильмов, которые я здесь видел.

Мы в Польше высоко уважаем и ценим произведения таких классиков советского операторского искусства, как Тиссэ, Головня, Москвин, и работы их более молодых коллег. Во многих фильмах советские кинооператоры достигли неповторимого уровня мастерства. И тем не менее некоторые из фильмов, показанных нам здесь, говорят о том, что советское операторское искусство, достигнув определенного, очень высокого уровня, так и остается на нем. А если искусство долгое время остается на достигнутом им уровне, оно превращается в каллиграфию. Искусство оператора в наши дни требует иных способов выражения. Изменилось само содержание жизни современного человека. Мы каждый день сталкиваемся со все большей механизацией в различных областях нашей жизни, с так называемым атомным страхом. Возникают новые способы кинорассказа. Среди них интроспекция, документальная запись ежедневной жизни в фильме-анкете. Я не хочу сказать, что операторское искусство порывает с классической традицией. Тем не менее операторское искусство развивается сейчас в иной плоскости формальных поисков. Конечно, это прежде всего относится к определенному кругу тем, связанных с современной жизнью. Традиционная форма кинорассказа, наверно, надолго еще останется в фильме историческом, костюмном.

Мне кажется, по крайней мере на основании тех фильмов, которые я видел, что советские операторы еще не справляются с новыми формами выражения. При этом я вовсе не говорю с позиции представителя той кинематографии, которой это удалось сделать.

Новый способ киноповествования тесно связан с современной кинотехникой. Новая тематика вызвала использование новых средств, таких, как, например, длиннофокусные объективы, динамический трансфокатор и другие.

В советских фильмах я видел несколько примеров использования этих средств, но это было не всегда удачно. Примером может служить фильм «Звонят, откройте дверь!», где оператор попеременно использует длиннофокусный объектив, а затем возвращается к обычному. Возникают хаос, сумятица, стилистический разнобой.

Александр МИТТА (режиссер, СССР):

— Мне трудно было смотреть картину «Если кто-нибудь знает...» Казимежа Куца, но ни об одном фильме я не думал так долго и ни один из показанных здесь фильмов не обратил ко мне столько упреков и вопросов. Потому что в этой картине мне яснее всего была видна больная и здоровая гражданская совесть. Мы совесть называем инструментом действенным, совесть способна болеть гражданскими идеями своего времени, поэтому эта картина по-настоящему воспитательная. Это «трудный фильм», фильм, в котором все трудно и должно быть трудно. Наверно, у него была трудная судьба, он трудно делается, и зритель трудно к нему приходит. Он — выражение того, что значит трудно жить в кинематографе. И кинематограф, который имеет такого художника, вызывает у меня уважение.

Параллельно с нашим симпозиумом у нас, в Москве, проходит Неделя французского кино, и если бы мы сравнивали эти две «недели», то увидели бы, что там есть роскошное пойло, а в польских — может быть, более простая, но сытная и здоровая пища.

Я понимаю, что имеют в виду французы, когда они говорят о своем кризисе. Это действительно кризис, когда выпускаются картины роскошные — и по костюмам, и по танцам, и по песенкам,— но совершенно, на все сто процентов бездуховные. Лихие погони, острые фабульные сцепления, а мыслей никаких — выходишь, а голова словно набита требухой.

Когда же поляки говорят о кризисе своего кино, я хотел бы понять, что же они подразумевают под этим. Понимаю, что есть много драматических обстоятельств, но понимаю в то же время, что помимо обстоятельств драматических — когда многие интересные замыслы с трудом реализуются и т. п.— существуют еще, наверное, и обстоятельства внутреннего богатства, которое мучительно ищет себе нового выражения.

Я думаю, что при таком понимании кризиса борьба, которая происходит внутри искусства, внутри художника, более продуктивна, чем борьба за пробивание тем.

Когда я читаю в польской прессе статьи критиков, утверждающих, что происходит размежевание

развлекательного и проблемного кинематографа, то это мне и кажется выражением кризиса, потому что проблемный кинематограф может быть и должен быть высоким развлечением. Я, например, развлекаюсь, когда мой мозг работает. И таких зрителей много. Вопрос совмещения разных планов, разных жанров — это вопрос нового взрыва в кинематографе, а не вопрос компромисса. Фильм будущего — это, по-моему, такой фильм, который обладает самой высокой культурой мышления, включает в себя и больную совесть, и умение работать с характером, и юмор, и фабулу, и сюжетность на уровне лаконичности, то есть то, что сейчас рассредоточено: что-то в низком жанре, что-то в среднем, что-то в высоком, таком высоком, что до него и не доберешься.

Э. ИШМУХАМЕДОВ (режиссер, СССР):

— Делать современный фильм трудно. Труднее, чем делать фильм исторический или, скажем, фильм о событиях двадцати-тридцатилетней давности, событиях, которые уже как-то уложились, истина определилась, и разобраться в них легче.

Мне бы хотелось, чтобы современные фильмы несли больше информации. Информации, которая сама по себе сложна и которую не следует зашифровывать. Я предпочитаю сложную мысль выражать эмоционально и просто, нежели эти же сложные мысли выражать сухо и труднодоступно. Я считаю, что фактор эмоциональный должен доминировать над фактором рациональным.

Картину Казимежа Куца «Если кто-нибудь знает...» я могу упрекнуть только в одном: она, на мой взгляд, слишком рациональна. Здесь уже говорили, что она трудно смотрится. Она действительно трудно смотрится, хотя и заставляет о себе думать. А трудно смотрится она потому, что несколько холодновата, рассудочна, ей недостает эмоциональности.

Я увидел шесть польских фильмов. Все они абсолютно разные — и по темпераменту, и по стилю, и по тематике. В каждой много интересного. Но все же всем им не хватает значительности, они несколько ограничены и не поднимаются до того высокого уровня, на котором были картины Вайды и Мунка.

В. В. МОНАХОВ (оператор и режиссер, СССР):

— Операторская школа Польши получила высокую оценку еще на Московском фестивале 1961 года, когда фильм «Сегодня ночью погибнет город» был отмечен наградой за операторскую работу.

Я согласен с тов. Яходой, что наступило время, когда классические средства выражения недостаточны, что появились новые, неведомые ранее средства. Этот процесс происходит также и в нашей кинематографии. Но мы в то же время не хотим так легко отказаться от того, что было завоевано в прошлом.

Очень удачной представляется мне работа оператора фильма «Боксер» тов. Спрудина. Он не бросился в ту крайность, когда оператор совершенно как бы безразличен к тому, что происходит на экране. Оператор не забывает и об экономии экранного времени. В особенности интересна съемка заключительного боя: интересна по настроению, по свету, она очень эмоциональна, отлично передает настроение этой решающей схватки.

Мне кажется, товарищи, что кинематография в настоящее время отличается тем, что она очень быстро взрослеет. Она мыслит, рассуждает о проблемах жизни. Я абсолютно согласен с тем, что кинематограф имеет право на символы, на сны, на мечты, на совмещение всего этого вместе. Раздвинулись рамки пространства и времени. Появились значительность и острота проблем. Обогатился образный язык фильмов. Но все же я считаю — это еще не дает нам права, создавая нарочито усложненную форму, вуалировать проблемы, значение которых несколько сомнительно. Вынося на суд зрителя фильм, художник должен быть ясен и понятен зрителю. Нельзя все время задавать людям загадки, потому что зритель начинает думать о том, что же хотел сказать режиссер, а не по существу того, что он видит на экране.

А. ВАБАЛАС (режиссер, СССР):

— Мы, к сожалению, мало говорим о тематике наших картин. А ведь именно тематикой, то есть познавательным моментом, и объяснялось столь высокое признание во всем мире польского кино второй половины 50-х годов. Если же говорить о сегодняшнем дне, то мне кажется, что и наши, советские фильмы и те польские фильмы, которые мне удалось посмотреть, страдают во многих случаях чрезмерной локальностью темы. Это влияет и на форму наших картин. Возьмем, к примеру, литовскую кинематографию. Ведь делая картину у себя в Литве, мы должны иметь в виду, что ее будут смотреть не только в нашей республике, но и в Закавказье, и в Средней Азии, и на Украине, и в Сибири. Естественно, что возникают особые требования, и мы должны найти максимально точную и убедительную форму выражения наших мыслей.

Меня тревожит, что очень многие вещи перенимаются чисто формально. Польский режиссер Кавалерович высказал в одном из своих интервью мысль о том, что неудача отдельных польских картин в том, что создатели их не сумели выстроить свои фильмы, в результате чего эти фильмы лишены

гармонии. Я думаю, происходит это как раз оттого, что современная форма киноязыка была воспринята чисто формально.

Нам всем надо подумать, как остаться самим собой и как, не гонясь за модными прическами, достигнуть тех вершин, где и форма, и содержание, и мысль, и образная структура наших картин будут органически слиты, как это было в лучших произведениях Эйзенштейна или Вайды.

Януш МАЕВСКИЙ (режиссер, Польша):

— Для меня самым важным при встрече с новыми, неизвестными мне фильмами является возможность встречи с некоторой индивидуальностью. Такой встречей с индивидуальностью был для меня фильм «Нежность», фильм, обладающий своим неповторимым стилем, индивидуальностью способов выражения, искренностью и подлинностью.

Насколько я знаю, это фильм-дебют, фильм, может быть, самого молодого режиссера из всех здесь присутствующих. Иногда мы слышим, что с возрастом художник хоть и приобретает опыт, мастерство, но теряет свежесть восприятия, что только молодость может обеспечить яркость ви́дения жизни. О том, что это не так, или, во всяком случае, о том, что это далеко не всегда так, свидетельствует фильм одного из самых старших из присутствующих здесь режиссеров — картина С. А. Герасимова «Журналист», произведение по-настоящему молодое и в то же время зрелое по своей концепции, по мастерству и точности построения.

Культура кино вобрала в себя и опыт литературы и опыт других искусств. Ясность мысли, человечность построения, гармония и соразмерность — все это те завоевания, которые остаются и останутся в искусстве. Поэтому я советовал бы терпеливо пережидать все шараханья моды и скептически смотреть на экстравагантные выходки некоторых наших молодых, а иногда и не очень молодых коллег. Мне очень близки высказывания тов. Митты, который предлагал поставить на службу настоящему искусству все приемы, умение владеть материалом, жанром. Разумный компромисс между этим умением и высоким искусством не кажется мне конформизмом, ибо художник, на мой взгляд, должен обладать горячим сердцем и холодным умом.

С. А. ГЕРАСИМОВ (режиссер, СССР):

— Мне кажется, что сейчас, как никогда, нарастает потребность к наилучшему пониманию друг друга, к сближению. Если попробовать выразить научно — потребность в интеграции. Между тем, как это ни парадоксально, во множестве опытов, которые мы делаем, есть пока что явления скорее дифференциации, расчленения.

В современной критике меня в высшей степени не устраивает одна уж очень сложившаяся и, по-моему, очень неправильная черта — отсутствие интереса к автору. Я понимаю, что обычный зритель совсем не обязан вникать, какие побуждения двигали автором в том или ином случае. Зритель берет готовый предмет и судит его по законам собственных впечатлений. Критика же, если брать ее классические образцы, большая критика, начинала с автора и этим необыкновенно выигрывала.

Мне, например, хотелось бы подробно и долго разговаривать со Сколимовским для того, чтобы вынести какие-то суждения о его работе, для того, чтобы самому не попасть в ложное положение и не поставить в трудное положение автора. Я выработал в себе профессиональную осторожность в суждениях, в особенности относительно работ дебютантов, начинающих художников. Совершенно не обязательно требовать от всех повторения собственной концепции. Это наивная и в высшей степени вредная позиция, можно даже сказать — позиция чванная. Я исхожу из убеждения, что каждый художник — конечно, художник, а не графоман — имеет в виду нечто для себя серьезное, важное, существенное, когда выступает тем или иным образом.

Но здесь возникают вопросы, от которых никуда не уйдешь. Вопрос об объективном значении произведения для существующего мира. И вопрос об искренности. Я позволил бы себе высказать такую мысль: искренность котенка — это «мяу». Сколько бы ни старался котенок быть искренним, он обречен произносить только «мяу». Нельзя из молодости делать профессию. Искренность в искусстве — вещь априорная, необходимая. Интенсивная искренность ви́дения мира своими очами создала произведения, неодолимые по силе. Над ними время не властно. На этом зиждется вся история культуры. А культуру нужно понимать прежде всего как память. То есть способность человеческой памяти выделять из общего потока разной продукции то, что на памяти оседает, то, что может занимать там место, не соскальзывать.

Вот это масштаб искренности, когда автор — личность, богатая талантом, знанием жизни, умением своими средствами, самыми различными, выразить суть сжигающей его идеи,— это остается.

Поэтому я сейчас в своих критических раздумьях всегда стараюсь после первоначальных впечатлений переждать, ну хотя бы десяток дней, с тем чтобы честно сказать: осталось или испарилось?

Что осталось у меня в памяти от картины Сколимовского? Толпа людей, идущих справа налево по кадру или слева направо по кадру. Это, по-види-

мому, лейтмотив вещи. Это взгляд на мир в общем все же, как на толпу.

Существуют очень разные понятия: толпа, народ, общество. Народ в обычном словоупотреблении — это нечто возвышенное, поэтическое; общество — научное; толпа — презрительно-испуганное.

Последнее время я все чаще сталкиваюсь с последним понятием. Я вижу мир иначе. Мне кажется, что самое интересное — рассмотреть в огромной массе людей всю сумму индивидуальностей. В первые годы революционного искусства мы оперировали понятием «народ» с необыкновенной легкостью. А над массой стоял герой, и он вырастал в великана. Герой оставался величественным, а человек подчас исчезал.

Потом многие, вследствие естественного отката последних десяти лет, ринулись к личности и стали рассматривать ее во всех деталях, стараясь избавиться от общества, народа, толпы, от всего, что, казалось, затемняло, закрывало личность.

Сколимовский, как я его понял, избавился от героя, он его не склонен поднимать даже на сантиметр, но он сознательно утопил его в безликой толпе, которую еще не назовешь народом. Это очень горькая позиция, в ней есть, по-моему, элемент испуга перед массой, которая не может быть дифференцирована, не представляет собою суммы индивидуальностей. А все непознаваемое страшно. Настоящая радость человека в познании, и самое интересное — познать человека. Мы уже способны познавать иные миры, но человека знаем все так же мало, как тысячи лет назад.

Самое дорогое для меня в искусстве — стремление к объединению, к интеграции всей массы людей, населяющих землю. Художник, на мой взгляд, должен стремиться раскрыть человека для человека. Не пугать людей, уже изрядно измученных жесточайшими оборотами нынешнего века, суровейшими аспектами нашей жизни, где война, где множество разнообразных опасностей на пути человека. Помогать ему — вот моя единственная задача, не пугать его ни героем, который обречен быть выше толпы, командовать ею, не пугать его толпой, которая обречена быть слепой и неуправляемой, подверженной стихийным страстям и стихийным движениям истории.

Люди сейчас истерзаны разобщенностью. Еще раз констатировать, что человек в толпе одинок,— уже пройденный этап. Это уже констатировано. Наступила пора помогать! Да, помогать! Это намерение есть в картине Клюбы «Тощий и другие», в картине Куца «Если кто-нибудь знает...». Да и у Сколимовского тоже не так-то просто.

Здесь много говорилось о форме, о языке современного кинематографа. Я уверен, что язык свободен при одном обязательном условии: если он понятен прежде всего самому автору. Часто бывает, что автор не совсем понял, что получилось, но даже склонен погордиться тем, что он сам для себя загадка. Остановить развитие языка невозможно. Но лучшей формой будет всегда та, которая работает на объединение, а не на разъединение людей.

**Генрих ГАБАЙ (режиссер, СССР):**

— Одна из самых важных для нас проблем — вопрос о способе выражения, способе общения со зрителем. Я чувствую какое-то противоречие между намерениями, целями, искренностью автора картины «Барьер» и тем неодолимым барьером, который он преодолевает между собой и зрителем. Я думаю, что и такая, скажем, картина, как «Квартирант», при самых лучших намерениях ее автора также по своей образной структуре не вся нацелена на точность восприятия. Дело здесь, мне кажется, в проблеме, которая и самого меня мучает, которую я не знаю, как преодолевать. Природа кинематографа очень тесно связана с природой литературы. Последнее время в литературе усложнился строй мышления и соответственно стал усложняться строй мышления кино. Но происходит это иногда за счет того, что всю сложность литературной основы мы почти механически переносим в структуру кинематографа.

Между тем природа восприятия зрелища (а кинематограф, как и театр, по природе своей является зрелищем) отлична от природы восприятия литературы. Когда вы берете сложную по структуре и по мысли книгу, то не столько она управляет ритмом вашего восприятия, сколько вы сами управляете — вы можете перечитать страницу, можете отложить — вы хозяин ритма. А зрелище — само всегда хозяин ритма. Поэтому сложность структуры не должна подменять сложности мысли. Иногда, хоть, конечно, и не во всех случаях, очень глубокие и сложные мысли можно выразить простым путем.

Очевидно, пора кинематографу переходить к своим собственным, только ему свойственным средствам, которые лаконично, просто и ясно действуют на зрителя, переплавлять «окололитературность» в настоящий кинематограф. Во многих наших фильмах и в работах наших польских друзей чувствуется подчас очень уж большая привязанность к литературе, неумение оторваться от нее. Думаю, что именно в этом тот болезненный барьер между нами и зрителями, который каждый ощущает по-своему. Но я уже вижу ростки того, что кинематографисты начинают это понимать и стараются идти разными путями, используя иногда так называемые «низкие» жанры, чтобы так или иначе найти контакт со зрителями и ни в коем случае его не терять.

**А. Е. НОВОГРУДСКИЙ:**

— Товарищ Хенрик Клюба в своем выступлении задал серию вопросов, каждый из которых начинался формулой: что делать? Что делать с художниками, которые не хотят имитировать действительность, заниматься плоским описательством? Я мог бы ответить вопросом на вопрос: а что делать с теми художниками, которые занимаются плоской иллюстрацией действительности?

Я думаю, что одна из бед нашего искусства на разных этапах развития — это как раз голая иллюстративность и слабость мысли, то, что по мере развития нашего искусства и преодолевается.

Или: что делать с теми художниками, спрашивает Клюба, которые не хотят давать готовые рецепты?

Меня больше волнует вопрос: что делать с теми, кто дает эти рецепты и подменяет художественную мысль иллюстрацией готового тезиса?

И, наконец, вопрос тов. Клюбы относительно реминисценций, сновидений, ретроспекций, которые вошли в образный язык кино.

Я думаю, что этот вопрос возникает в связи с критическими замечаниями в адрес фильмов, где были использованы эти приемы. Но я не думаю, что критика в адрес конкретных фильмов означает призыв отказаться от новейших средств кинематографической выразительности.

Однако этот вопрос имеет еще и другой аспект — аспект развития искусства. Конечно, новейшие средства кинематографической выразительности, в частности то, что называли интроспекцией, что касается изображения в кино мира сознания и подсознания человека,— все это позволило кинематографу завладеть областями, где до сих пор безраздельной хозяйкой была литература. И это очень важно. Речь идет о том, чтобы использовать эти средства для большого художественного кинематографа. Маяковский когда-то взорвал старую поэтику и нашел новые стихотворные ритмы не для того, чтобы поиграть новыми размерами стихов или непривычной для тех времен лесенкой короткой строчки. Он старыми стихами не мог выразить сущность коммунистической революции. Это и есть главный ключ, потому что трудно говорить о выразительных средствах вообще, безотносительно к цели. Но границы реализма (и в этом мы, кажется, все согласны) необычайно широки и расширяются по мере того, как развивается искусство. Свидетельство этому и то, что во многих выступлениях здесь проявилось какое-то особое чувство, которое я назвал бы чувством Колумба, то есть чувство жажды открытий. Я думаю, что это предвестие реальных открытий в нашем искусстве — открытий, достойных социалистического искусства, самого новаторского по своей природе.

**А. В. КАРАГАНОВ:**

— Я хочу поспорить с мыслью, с которой согласно выступили два моих коллеги — Алиция Хельман и Ян Березницкий. Я имею в виду мысль Алиции Хельман о том, что фильм тем более современен, чем больше он ставит вопросов и меньше дает ответов. Я имею в виду слова тов. Березницкого о тревогах, смятении художника как возможном источнике силы искусства.

Наше время очень сложное. Но не кажется ли вам, что мы слишком много говорим о сложности времени, претендуя на некоторую уникальность среди всех других эпох? Вспомните, что Гамлет тоже считал свое время в высшей степени сложным. В каждую эпоху находились люди, которые считали, что время слишком сложное.

Вот и мы говорим о сложности времени и при этом очень часто умалчиваем о том, что при трудности и сложности времени выросла энергия поиска и выросли возможности поиска. Хотя то состояние, о котором говорили Хельман и Березницкий,— реальность жизни и творчества многих художников. И наивно было бы требовать ответов на вопрос от незнающего, веры от неверящего.

Вопросы, остающиеся без ответа,— это духовная драма художника. Она может породить сильное искусство даже в тех случаях, когда ответа не найдено. Пример: «8½» Феллини. Однако, мне кажется, для нас с вами очень важно отдавать себе все-таки отчет, что духовная драма художника — это д р а м а. То есть состояние, которое желательно преодолеть и к преодолению которого обязательно должен стремиться каждый большой художник.

Духовная драма неизбежно рождает скептицизм. Во все века скептицизм был каким-то реальным состоянием перехода. Если же скептицизм, задавание вопросов без поисков ответа превращается в постоянное состояние, духовная драма теряет свою искренность. Начинается эксплуатация духовной драмы. Сначала эксплуатация художническая, а потом, может статься, и рыночная.

Тот, кто работает под Антониони и Бергмана, часто приходит в состояние самодовольного кокетства. В его фильме слышится: ах, в каком я смятении, ах, какой я сложный и непонятный! А ведь если говорить резко, то кокетничанье вопросами без поиска ответов означает безнравственное отношение к жизни. Помимо того что это просто мешает развитию искусства и глубоко враждебно реализму.

Реализм может существовать только в движении, ибо движется жизнь. Я еще раз повторяю то, что говорил вначале,— реализм движется многоколесно и современный реализм многостилен. И я никак не могу считать, что алюминий, который мы используем для строительства Дома кино как

современный материал,— это только Сколимовский. Я думаю, что и многие другие фильмы, которые мы здесь видели, фильмы очень разного стиля, тоже поиски современного языка, тоже «алюминий».

Я говорю об этом потому, что в кинематографической среде бывают снобистские разговоры: ах, вы этого не понимаете — значит вы человек отсталый и несовременный. Получается, что те, кто подражает фильму «8½», современны, а те, кто идет по пути, скажем, Стэнли Креймера, несовременны.

Хочу вернуться в нескольких словах к тому, о чем говорил в начале нашей встречи. Вот я читаю одну из статей известного польского критика Кшиштофа Теодора Теплица: «На протяжении последних нескольких лет на польский экран выходило слишком мало фильмов, которые отвечали бы мыслям, настроениям, бытующим в нашем обществе. Мы знаем, что современное кино не может жить без важной общественной и политической проблематики, чему примером может служить не только советское и чешское кино, но также кино западное, а сами в то же время боимся показать на экране хотя бы кусочек общественной и политической жизни».

Думаю, что в этом высказывании есть рациональное зерно. И извлечь его тем важнее, что хотя Теплиц пишет о советском кино как о примере, я должен со всей прямотой сказать, что проблема обращения кино к большим вопросам общественной жизни и политики и у нас стоит очень остро. Наш кинематограф недостаточно активен в разработке коренных политических тем. Мне кажется, это необычайно важный для всех нас с вами вопрос.

**Ванда ЯКУБОВСКА (режиссер, заместитель председателя Союза кинематографистов ПНР):**

— Должна сказать, что первый раз в жизни я принимаю участие в такой международной встрече, где все говорят без дипломатии то, что думают, свободно, не стесняясь даже сказать что-то неприятное друг другу. Поэтому и я буду говорить не об одном только приятном.

Мне показалось странным, что мы говорим о картинах как бы отдельно от того, что происходит в мире; смотрим на искусство как на что-то замкнутое в самом себе, оторванное от политических событий. А между тем сложность положения художника еще и в том, что в нынешнем мире, хочет он этого или не хочет, он человек политический, он общественный деятель и искусство он создает не для себя и своих близких, а для народа, и все то, о чем говорят наши фильмы, имеет определенное политическое значение.

В капиталистических странах кино откровенно используется в пропагандистских, политических целях, в целях борьбы против социалистического лагеря. Я уже не говорю о фильмах открыто тенденциозных, но ведь и так называемое развлекательное искусство тоже имеет свою вполне определенную политическую направленность, ибо стремится отвлечь внимание зрителя от самых насущных вопросов жизни, заставить его примириться с существующим положением.

Я убеждена: у художников Запада меньше свободы, им труднее делать то, что они хотят, им приходится подчинять себя чуждым им требованиям, потому что на них оказывается нажим — не только экономический, но и политический. Примеры всем нам хорошо известны.

Но виноваты ли только мы, художники, в том, что нет достаточной активности в нашем творчестве, о чем только что говорил товарищ Караганов. Думаю, что причина лежит глубже — она в недоверии или слишком малом доверии к художникам.

Ведь то, что закономерно для буржуазного общества, совершенно неестественно для нас. Я буду говорить о Польше: как обстоит в этом отношении дело в Советском Союзе, я не знаю. Должна прямо сказать, что далеко не всегда мы встречаем по отношению к себе достаточное доверие. И направляют нас подчас совсем не туда, куда нужно. Нам говорят: делайте развлекательные картины. Существующая система оплаты труда приводит подчас к тому, что безопаснее и проще всего сделать глупую, пошлую картину по довоенным канонам, в которой нет ни намека на мысль. Конечно, мы должны делать картины для людей, но не подлаживаться при этом под мелкобуржуазные вкусы определенной части нашей публики. А такие фильмы у нас есть, и вред от них гораздо больший, чем, скажем, от «Барьера», потому что в «Барьере» есть о чем спорить и говорить, есть талант, умение, мысль.

Фильм Ежи Сколимовского для меня чужд, но, конечно же, он значительно интереснее, важнее для развития польского кино, чем эти страшные развлекательные картины, которые в нашем социалистическом государстве почему-то поддерживаются если не теоретически, то практически.

Мы громко говорим об этом у нас, в Союзе кинематографистов, и я не стесняюсь громко говорить об этом и здесь, ибо значительная доля вины лежит и на нас, художниках, ибо в наших силах отказаться от работы над этой халтурой.

Халтура эта опасна еще и тем, что отвлекает от серьезных вопросов. И мы боремся с ней — пока что не очень успешно, но боремся, чтобы кино у нас было серьезное, чтобы художник говорил своими фильмами о значительных проблемах нашего

общества, чтобы фильмы обогащали зрителя, помогали борьбе за лучший мир.

Я говорила о недоверии к художнику. Но существует и недоверие к зрителю. Мы знаем, что зритель уже не тот, которым он был когда-то. Зритель становится все умнее. Становится все более зрелым, повышает требования, и его уже не удовлетворяет то искусство, которое у нас называется придворным —то есть такое, где говорится о том, что все чудесно, все хорошо. Зритель на экране ищет выхода из трудностей и осложнений, с которыми он встречается в жизни. И если мы хотим преображать жизнь, мы должны бороться против того отсталого, отжившего, что еще есть в нашей жизни, хотя, конечно, неверно было бы впасть в другую крайность и говорить, что все черно, все страшно.

Что нужно, чтобы добиться этого доверия? Прежде всего, мне кажется, надо стиснуть зубы, затянуть пояс и сказать: а мы не сдадимся, не пойдем на компромисс ради потиражных. И главное — не обижаться. Запастись терпением и не отказываться от серьезного сценария, если его не утверждают. Если веришь в свой сценарий, в свою будущую картину, надо за них бороться. К этому я призываю и своих соотечественников и вас. Я боролась за свою картину про Освенцим «Конец нашего мира» три года, но я сказала, что ничего не буду делать — только эту картину. Это было трудно и очень неприятно, но я все-таки добилась своего, сняла эту картину. Если тебе есть что сказать, и ты чувствуешь необходимость это сказать, надо стоять на своем. Надо во что бы то ни стало добиваться доверия, потому что никто, кроме нас, творческих работников, не в состоянии улучшить нашу кинематографию. За это надо бороться — даже в собственной стране.

**А. В. КАРАГАНОВ:**

Я разделил свое заключительное выступление на две части. Как участник дискуссии я уже высказался. А теперь я хотел бы сказать несколько слов от хозяев этого дома, Союза кинематографистов СССР.

Мне кажется, разговор наш был очень серьезный и, с моей точки зрения, чрезвычайно интересный. Ваши мысли, дорогие польские друзья, мы почувствовали и в фильмах и непосредственно в ораторском выражении, и эти мысли нас в чем-то обогатили, были для нас интересны. И хорошо, что мы на самом деле разговаривали вполне откровенно.

Я хотел бы от всей души поблагодарить наших польских коллег за то, что они к нам приехали, за то, что так активно участвовали в нашей дискуссии, за то, что показали нам интересные фильмы. Будем считать, что это наш первый симпозиум, первая встреча такого рода, но не последняя.

Позвольте мне поблагодарить вас еще раз и пожелать вам всего самого хорошего. А главное — снимать хорошие фильмы. Потому что при современном состоянии мирового кино именно мы, мастера социалистических кинематографий, можем сказать самые важные, самые интересные, самые нужные человечеству слова.

# ЛЕОНИДУ ЛУКОВУ

**Память о Леониде Лукове собрала его родных, друзей, учеников, сотрудников студии имени М. Горького на Ново-Девичьем кладбище, где состоялось открытие памятника-надгробия на могиле известного советского кинорежиссера.**

**На граните — колонка знакомых названий: «Большая жизнь», «Я люблю», «Два бойца», «Об этом забывать нельзя», «За власть Советов», «Две жизни »...**

**— Бывают новаторы формы. Леонид Луков был новатор содержания, новатор темы,—сказал в своем взволнованном выступлении, открывая митинг, И. Пырьев.—Показывая людей труда, шахтеров, бойцов, он, как никто, умел вникнуть в глубь характера простых людей и показать их правдиво. Его картины имели огромный резонанс. На них учились трудиться, учились воевать, быть стойкими, учились преданности Родине.**

**Именем Леонида Лукова предложил кинорежиссер Марк Донской назвать новый кинопавильон, строящийся на киностудии имени М. Горького.**

**Теплые слова благодарности автору фильмов «Два бойца», «Александр Пархоменко», «Рядовой Александр Матросов» высказал от имени советских воинов представитель Политуправления Советской Армии полковник Г. Б. Лысой.**

**На митинге выступили заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР В. Е. Баскаков, секретарь правления Союза кинематографистов СССР А. В. Караганов и другие.**

## Когда игнорируют «социальный пафос»

Давно замечено, что любовь — щекотливая тема. В любви есть биологическое, психологическое, нравственное, эстетическое. В любви ярко выражены гражданские мотивы. Потому-то о ней могут и должны писать книги психологи, философы, в частности «моралисты» и эстетики. Всякий аспект возможен. К сожалению, в нашей литературе наблюдается однобокость — нередко превозносится биологическая, сексуальная сторона любви и явно недооценивается социальное, общественное.

В журнале «Искусство кино» № 3 за текущий год опубликована статья «Кого любить?» Л. Пажитнова и Б. Шрагина. Именно в этой статье наиболее полно и ярко проявились отмеченные недостатки.

Общий пафос статьи — неприязнь к общественным, социальным моментам любви, ирония и издевка над попыткой говорить о любви «строителя коммунизма», неуважение к «социальному пафосу» темы.

Авторы говорят: «В отличие от присяжных моралистов искусство никогда не ставило под сомнение истинность и человечность отношений, продиктованных живым, непосредственным чувством. В доверии к человеку, к его желаниям и страстям, самым плотским и земным, оно видело залог прогресса и гармонии, находя в них противовес действию социальных превратностей, калечащих нравственное здоровье личности».

Здесь две грубые ошибки по вопросам общего характера. Во-первых, как социальное существо человек никогда не обладал «непосредственным чувством».

В своей книге «О любви»*, которую критикуют Л. Пажитнов и Б. Шрагин, я показываю, что в любви все опосредовано. Во-вторых, если искусству удавалось показывать «истинность и человечность отношений», то это достигалось не в противовес действию «социальных превратностей», а лишь в связи с ними.

В статье все поставлено на голову.

Абстрактное понимание «непосредственности чувств», игнорирование общественного начала в любви, ее гражданских мотивов особенно резко бросается в глаза там, где авторы статьи переходят от общих деклараций к анализу конкретных явлений. Авторы статьи извращают образ Марютки—героини фильма «Сорок первый», в любви которой не только ярко выражены «непосредственные чувства», но и общественные, социальные мотивы.

В статье говорится: «...она отвергла двусмысленные притязания «соратников по борьбе» и полюбила белогвардейского офицера». Именно потому, что она полюбила его, «рушатся жесткие барьеры деления жизни на черное и белое, бедный набор чувств — от классовой солидарности до классовой ненависти, — аскетизм, прямолинейность суждений и оценок...»

Искажая суть образа Марютки-борца, наши критики не согласны с самым главным в ее подвигах — с тем, что она подняла руку на своего любимого.

В связи с этим вот как они цитируют и комментируют мою книгу. «Возможны такие ситуации,— говорится в моей книге, — когда долг гражданина вступает в противоречия с личным, в том числе и с любовью человека, и требует от него подняться над этим личным и даже поступить в ущерб личному». Эту простую, верную и всем понятную мысль, подтвержденную ходом войны, да и не только ею, авторы весьма выразительно комментируют: «Едва ли с этим можно согласиться...»

В том же самом абзаце читаем: «...жертвовать любовью», «подниматься над личным» в любви— разве это не нелепость?»

Оказывается, то, в чем ярче всего проявляется дух мужества и гражданственности Марютки-

* В. Чертков. О любви, «Московский рабочий», 1965.

героя, по мнению авторов статьи,—только «нелепость». Не случайно они тут же говорят о том, что будто бы ее любовь восстановила в правах «человеческие ценности наперекор войне, сословным предрассудкам, классовой ненависти».

Вот до чего доходят товарищи, игнорирующие «социальный пафос» в любви и трактующие любовь в плане «непосредственного чувства», антиисторически понимаемых «человеческих ценностей». В своей книге я трактую любовь в плане противоречивого единства биологического и социального, личного и общественного, общечеловеческого и классового, в плане противоречивой связи разума и чувств, случайного и необходимого. Критики же это даже не заметили и поэтому неизбежно трактуют любовь лишь в плане секса.

Отрицательное отношение к общественному в любви, пожалуй, еще более ярко проявляется в том, что авторы статьи отрицают долг, без чего никогда не было морали и не может существовать мораль коммунистическая.

«Долг предполагает жертву,— пишут они,—а жертва предполагает силу, гарантирующую во всех случаях исполнение человеком своих обязательств— хочет он того или, наоборот, противится». Долг здесь трактуется только как внешняя, грубая сила, навязывающаяся личности. Долг — это путы, из-за которых человек — «узник даже в своей интимной жизни». И далее: «...Нет надобности читать мудрых философов, чтобы понять: предписания долга вступают в права именно и только там, где умирает непосредственное чувство. Они — как смерть и жизнь, никогда не могут властвовать на одной территории».

Это принцип и притом чуждый науке, в сравнении с которым одна фраза, брошенная в защиту долга, выглядит как непоследовательность авторов статьи.

Теперь понятно, с каких позиций товарищи критикуют фильм «День счастья». Они критикуют его за то, что «разрешение коллизий, завязанных на почве чувства, переносится в фильме в сферу морального долга».

Любопытная деталь: товарищи настолько увлеклись критикой долга и вообще правил морали, что даже и не замечают, что там, где им кажется, что они критикуют мещанство, в действительности разносят в пух и прах мораль вообще.

Наши критики воюют против долга, защищая свободу личности. Но личность не нуждается в свободе от долга. В такой свободе она потеряет свою действительную свободу, ибо в долге кроме необходимости может быть и свобода. Необходимость и свобода! В непонимании этого вопроса — корень ошибки, почему они видят «узников» там, где надо видеть свободных.

Другой и еще более глубокий корень их ошибки в том, что наши критики все еще не освободились от груза теории бесконфликтности. И притом в понимании важнейшей для искусства области — области взаимоотношений личности и общества.

Вот как они понимают этот вопрос: «Если верить В. Черткову, противоречие между личностью и обществом не только всегда существовало, но и навсегда должно остаться. Отсюда утверждение, будто общество всегда будет — подобно Молоху — требовать человеческих жертв. А как же иначе стоять ему на страже долга?»

Товарищи не догадываются, что если бы не было противоречий, а следовательно, и различий личности и общества, то все были бы, как один, и личность вообще не могла бы существовать. Она растворилась бы в коллективе, была бы безликой ее частью. Тогда действительно были бы невозможны ни долг, ни жертвы. К слову, товарищи игнорируют исторический подход и к жертве.

Исходя из ложно понимаемого «непосредственного чувства» и отрицая противоречия личности и общества, критики, естественно, встречают в штыки самую мысль о том, что общество может и должно вмешаться в жизнь людей, если они совершают крайние поступки по отношению друг к другу и морали.

«...Любое(?) вмешательство общественности,—пишут товарищи,— способно погубить чувство, связывающее людей. Счастье в сторону. Речь идет о том, как заставить человека согласиться быть несчастным». Оказывается «любое вмешательство общественности» в сферу чувств делает человека несчастным.

В своей книге я показываю сложность подобного явления. Мои же критики, увлекшись, проявляют грубость. Они пишут: «Сомнительные полицейские функции библейского Иеговы вместе с материальными средствами коллективного морального воздействия передаются «советской общественности».

Игнорируя социальную природу чувств человека, и в частности любви, авторы статьи искренне не понимают, для чего в своей книге я говорю об экономических и социальных условиях жизни наших людей. Они, видно, не допускают мысль о том, что, как это говорится в Программе КПСС, только при коммунизме «семейные отношения окончательно очистятся от материальных расчетов и будут целиком строиться на чувствах взаимной любви и дружбы».

И на этот раз у них любовь чистая, без каких бы то ни было влияний «социальных превратностей».

Теперь понятно, почему критики, прочитав мою книгу «О любви», не нашли в ней о любви «ни строчки».

Я открою им суть этого несчастного случая: они выхолостили из любви все общественное, социальное, оставив в ней одно «влечение», неисторически понимаемые чувства. Именно поэтому они неизбежно и смотрят на любовь только как на секс. И это в то время, когда дальнейший прогресс в любви в условиях становления нового общества совершается под все возрастающим влиянием общественных факторов.

Кому нужна такая «критика»?

**В. П. ЧЕРТКОВ,**
**доктор философских наук, профессор**

## ОТ РЕДАКЦИИ

Памфлет Л. Пажитнова и Б. Шрагина «Кого любить?», о котором пишет В. Чертков, посвящен не его книге «О любви», а современному кино. В памфлете подвергается критике примитивная, облегченная трактовка социальных, этических конфликтов, возникающих в сфере интимных отношений между людьми. Пафос памфлета — борьба с серостью, назидательностью, пошлостью в киноискусстве, борьба за культуру человеческих чувств, за освобождение их от заскорузлых предрассудков мещанской морали.

Авторы обратились к книге В. Черткова «О любви» лишь потому, что обнаружили в ней определенное «теоретическое обоснование» тех плоских, догматических воззрений на существо сложной, противоречивой проблемы, которые оборачиваются идейным и художественным ущербом для искусства. В силу этих причин они в своем памфлете широко цитировали работу В. Черткова, и потому нет необходимости возвращаться к выдержкам из нее. Напомним лишь, что в памфлете было признано, что книгу В. Черткова «пронизывает стремление рассмотреть «вечные» общечеловеческие проблемы, взаимоотношения полов с точки зрения того нового, что характеризует нашу жизнь. Желание автора подчеркнуть значение в любви этических и эстетических идеалов, духовного богатства личности оправдано духом времени и сомнений не вызывает. На критический лад настраивает исполнение. Едва ли имеет смысл вторгаться морализирующим рассудком в сферу живого чувства, предписывать сомнительного свойства рецептуру».

Памфлет А. Пажитнова и Б. Шрагина был помещен под рубрикой «Полемика». В нем есть спорные утверждения, так как спорна, остра сама проблема, и здесь нельзя не согласиться с автором письма, что «любовь — щекотливая тема».

Но, выступая против догматического, рецептурного, пошлого решения этой щекотливой темы на экране, авторы памфлета «Кого любить?» не задавались целью иронизировать, а тем более, издеваться над попытками «говорить о любви строителя коммунизма». Нет в памфлете и неуважения к социальному пафосу темы любви на экране. В нем звучит тревога по поводу назидательных, штампованных решений этой животрепещущей проблемы. В. Чертков, начиная свое письмо с утверждения, что «в любви есть биологическое, нравственное, эстетическое. В любви ярко выражены гражданские мотивы», остается на своей прежней позиции: все, что связано с плотью, чувственностью, для него — животные инстинкты.

Нельзя согласиться с утверждением В. Черткова, что «авторы статьи отрицают долг, без чего никогда не было морали и не может существовать мораль коммунистическая».

Анализируя один из фильмов, они показывают, как «заповеди долга», будучи перенесены в интимный мир человеческой души, освобождают от необходимости на свой страх принимать решения, снимают ответственность... «Мы далеки, — пишут они,— от того, чтобы безоговорочно присоединиться к принципу «Делай, что хочешь». В современном мире, еще не устроенном по-человечески, это было бы неосмотрительным легкомыслием. Мы меньше всего склонны отрицать плодотворность чувства долга как побудительного мотива поведения и поступков человека там, где они проистекают из нравственной культуры индивидуальности, ее выражают и формируют. Но долг как поза, прикрывающая духовное убожество, всегда чреват ханжеством, стремлением выдать порок за добродетель. В таком виде он несовместим с принципами истинного гуманизма».

Письмо В. Черткова удивляет своей несамокритичностью. Книга «О любви» не в первый раз подвергается критике в печати. Автору не в первый раз говорят об узости его позиции, а В. Чертков не склонен принять на свой счет ни одного критического замечания. Совсем недавно, в июне сего года, газета «Комсомольская правда» писала о книге «О любви»: «В этой копилке курьезов, именуемой почему-то «Беседами философа с писателем», поражают не какие-то отдельные нелепости, но самый уровень — убогий уровень рассуждений о любви».

В этом все дело.

К. ПАРАМОНОВА

# Гостеприимство Готвальдова

*II Международный фестиваль фильмов для детей и юношества*

Снова гостеприимный Готвальдов собрал у себя деятелей детского кино. Из многих стран привезли сюда кинематографисты свои фильмы, а педагоги и ученые представили доклады на симпозиум. II международный фестиваль фильмов для детей и юношества в Готвальдове утвердил в этом году себя как фестиваль представительный, концентрирующий вокруг себя всех, кто искренне озабочен состоянием детского кино.

Чехословакия — страна, в которой кинематограф для детей очень развит. И не случайно именно Готвальдов стал местом фестиваля детских фильмов. Здесь существует студия, создавшая многие известные фильмы для детей. Здесь работают такие художники, как Карел Земан, Гермина Тырлова, Йозеф Пинкава и многие другие. Эти энтузиасты детского кинематографа принесли Готвальдову мировую славу, и город, который был известен производством обуви (именно здесь находится знаменитый обувной комбинат), теперь стал городом киноискусства.

Фестиваль в Готвальдове не похож на другие фестивали. В дни фестиваля город отдан детям, юношеству. В большой кинотеатр, где проводились конкурсные показы фильмов, приходили школьники из города и его окрестностей. Приходили организованно, с учителями и даже в часы занятий в школе. (Известно стало, что все дети дали обязательство наверстать упущенные часы.) Причем дети здесь далеко не пассивные зрители. Перед просмотром фильма им дается небольшая, очень просто составленная анкета, которую они должны заполнить и опустить в специальный ящик, чтобы дать оценку увиденному произведению. Эти анкеты тщательно анализировались, результаты публиковались в фестивальных бюллетенях.

Мне кажется очень интересным то внимание, которое придали устроители фестиваля участию в оценке фильмов детей-зрителей. Эти «судьи» хорошо понимали свою ответственность и были очень внимательны и сосредоточены перед тем, как положить в урну свой листок с оценкой. Самыми лучшими, интересными для себя дети признали чехословацкий фильм «Таня и два мушкетера» и советский фильм режиссера Б. Долина «Удивительная история, похожая на сказку».

Кроме того, в Готвальдове работало специальное молодежное жюри, самому старшему члену которого 20 лет. В состав жюри входили юноши и девушки не только из Чехословакии, но и из Польши и ФРГ.

Фестивальные дни для детей и юношества Готвальдова — настоящий праздник. Торжественное открытие фестиваля, всевозможные шуточные спортивные соревнования, встречи с художниками и педагогами, приехавшими на фестиваль,— все это было организовано очень весело, интересно и умно.

А для художников, педагогов, писателей, критиков фестивальные дни были наполнены серьезной работой. В Готвальдов съехались представители многих стран. Более 100 иностранных гостей приехало сюда для участия в фестивале.

Расписание дня было очень жестким. В восемь утра начинались ретроспективные просмотры советских фильмов, посвященные 50-летию Октябрьской социалистической революции. На этих просмотрах были показаны фильмы «Белеет парус одинокий», «Сын полка», «Жила-была девочка», «Звериной тропой», «Чук и Гек» и многие другие. В 10 часов, в 2 часа 30 минут и в 5 часов дня ежедневно начинались конкурсные просмотры. Перед закрытием фестиваля в течение трех дней проходил симпозиум, на котором рассматривался вопрос: кто герой фильма для молодежи.

Фестиваль открылся яркой, интересной картиной режиссера Карела Земана «Украденный дирижабль», созданной по роману Жюля Верна «Два года каникул». Фантастическое путешествие пяти отважных мальчиков на дирижабле и благополучное возвращение их после головокружительных приключений, шумиха, поднятая вокруг этого путешествия журналистами, интриги промышленников и многое

«Таня и два мушкетера»

другое составили сюжет этой занимательной картины.

Карел Земан — художник оригинальный. Зритель уже знаком с его методом органично сочетать в фильме живых актеров с мультипликационными персонажами, натурные съемки с рисованными декорациями. Это необычное сочетание разных способов изобразительного решения кажется у него абсолютно естественным. И это главная черта стиля Земана. Правда, фильм несколько перегружен материалом. Щедрость автора в данном случае послужила не на пользу произведению.

Чехословакия показала в дни конкурсных просмотров много интересных полнометражных и короткометражных фильмов. Но следует сказать, что особенно она блеснула в этом году своими мультфильмами. Такие фильмы, как «Держитесь за шляпу», «Как они поумнели», «Мальчик или девочка», «Дита на пляже», и веселая серия картин о двух проказниках-медвежатах принесли зрителям немало радости.

И тем приятнее отметить, что, несмотря на такое большое количество хороших чехословацких фильмов, «Гран-при» фестиваля получила в этом году советская мультипликационная картина молодого режиссера Аллы Грачевой «Медвежонок и тот, кто живет в речке». Этот фильм, изящный по форме, покорил всех ясностью и чистотой мысли, глубиной гуманизма. Сюжет его доступен пониманию всех детей мира. Медвежонок пошел в поле за букетом для матери-медведицы, но в реке увидел свое отражение, побоялся перейти через мост и вернулся домой. Звери, которых он встретил, посоветовали ему взять палку и защищаться от незнакомца. Медвежонок так и сделал. Но в речке другой медвежонок тоже поднял на него палку. Ни с чем возвратился наш герой домой. Его снова научили: а ты улыбнись тому, кто живет в речке. И когда он улыбнулся, медвежонок в речке тоже ответил ему улыбкой. И мир стал прекрасен. С букетом цветов возвратился медвежонок домой. У этого доброго фильма не было противников. Философия добра вызвала ответное доброе отношение. Улыбка, с которой сделан фильм, породила улыбку зрителя. И никого не удивило, что режиссер-дебютант Алла Грачева увезла с собой в Киев самый большой приз фестиваля — «Золотую туфельку».

Остроумному сатирическому фильму польского режиссера Владислава Негребецкого (сценарий написан им совместно с Л. Мехом) «Вендетта» присужден приз «Бронзовая туфелька». Этот кукольный фильм, снятый для широкого экрана, сделан с большой изобретательностью. Вражда двух семей, стремящихся превзойти друг друга в способах мести и убийства, показана в такой острой, гротесковой форме, что смех в зрительном зале не прекращался от первого до последнего кадра.

Премию за самый веселый фильм для самых маленьких получили чешские мультипликации о шаловливых медвежатах «Как мы поумнели» и другие. Проказники-медвежата стали любимыми героями чехословацких детей. С нетерпением ждут они новых фильмов, новых приключений этих забавных персонажей.

Чехословацкие кинематографисты получили также премию «Серебряная туфелька». Она была присуждена искрящемуся юмором фильму «Таня и два мушкетера» (сценарий Милана Шимека, Ивана Освальда, Радима Сврчека, режиссер Радим Сврчек). Фильм рассказывает об увлекательной истории русской девочки, дочери дипломата, отставшей от поезда. Смелая девочка, однако, не растерялась и быстро подружилась с встретившимися ей ребятами, которые жили в лесу в палатке. В маленьких героях фильма отражены типичные черты современных детей, выросших в условиях социализма. Этому молодому поколению присущи особая активность, вера в добрые человеческие отношения.

Большую радость зрителям доставила тонкая лирическая картина чехословацкого режиссера Иржи Ганибала «Дедушка, Килиан и я» по сценарию, который он написал совместно с драматургом Яном Риска. Молодежное жюри присудило этому фильму свою главную премию, и это решение легко понять. Все компоненты фильма свидетельствуют о высоком мастерстве его авторов. Тонкие наблюдения над психологией современного пятилетнего мальчика отнюдь не остались на грани только констатации определенных черт — глубокие обобщения завершают эти наблюдения. Речь идет о мальчике Ёшке, которого родители вынуждены оставить на время у соседки, так как они уезжают в командировку. Ситуа-

ция эта типична для современных занятых родителей. Мальчик не согласен с решением отца и матери, он предпочел бы провести это время у своего деда-паромщика, живущего на берегу реки. Именно здесь, рядом с дедом, в настоящей трудовой среде раскрывается интересный образ мальчика. Как мало, оказывается, знали его вечно занятые родители, как смешно они сюсюкали с ним, думая, что он еще ничего не понимает. Нет, посмотрите, ведь это сознательно действующий человек, знающий, чего он хочет, умеющий постоять за себя, если нужно, способный понять жизненные проблемы своего деда! Авторам удается передать те серьезные переживания, которые наполняют душу мальчика. Да, таковы современные дети, не отгороженные от окружающей их действительности, и фильм помогает понять это тем взрослым, которые видят в детях лишь несмышленышей. Современный ребенок рано покидает детскую, хотя он и остается ребенком и любит игрушки. Он хочет видеть во взрослых товарищей, честно и прямо разговаривающих с ним.

Пожалуй, самое привлекательное в фильме то, как тонко схватывают авторы переливы внутреннего мира Ёшки, его душевные порывы, размышления. Пятилетний Давид Шнейдер, исполняющий эту роль (он отмечен призом за лучшую актерскую работу), настолько правдив в своем поведении, что рука постановщика нигде не чувствуется. О высоком мастерстве режиссера свидетельствует и блестящая игра Рудольфа Дейла в роли деда. Образ старика пенсионера, бывшего моряка, человека, прожившего суровую жизнь, артист исполняет с покоряющей достоверностью. Да, они очень хорошие люди — дед и внук. Законом их жизни являются честность, искренность, доброта и стремление к независимости.

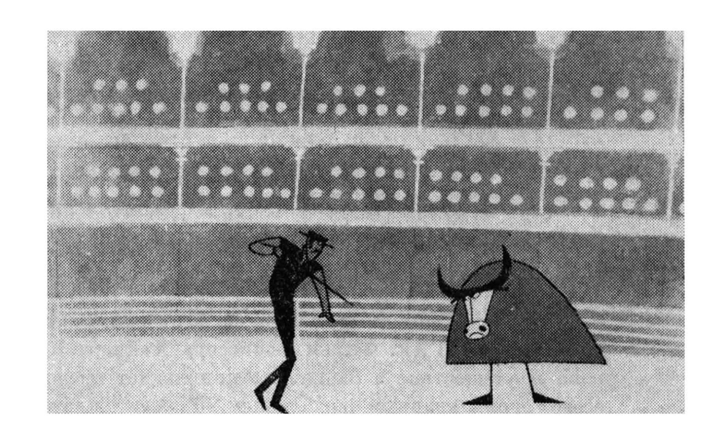
Это фильм о том, как формируется человек, как воспитывается в детях разумное, доброе отношение к окружающему миру, как вырастает из ребенка созидатель нового мира. Об этом фильме много говорили как о произведении не для детей, а для взрослых. Несомненно, взрослые с большим удовольствием смотрят эту картину, познавая увлекательный мир ребенка. Но дети увидят здесь и другое — серьезно показанную жизнь мальчика, отстаивающего свои законные права. Для них он будет настоящим, живым героем, сумевшим добиться того, что он считает справедливым. У взрослого и у юного зрителя разные аспекты зрения, но всем, я не сомневаюсь, будет интересно войти в этот воссозданный на экране мир, ибо в нем все жизненно, все достоверно.

А вот в третьем полнометражном фильме, который представили зрителю чехословацкие кинематографисты, авторы его словно отступили от традиций своего искусства, от той жизненности, которая

«Дедушка, Килиан и я»

«Придержите шляпу»

«Вендетта»



«Мимо окон идут поезда»

так ценна была в работах их коллег. Фильм «Кристалл из Стамбула» (автор сценария и режиссер Владислав Павлович) лишен достоверности. Традиционному, ладно построенному сюжету присущ тот дидактизм, который настойчиво изживают у себя современные авторы детских фильмов. Фабула такова: дети открыли, что их учитель истории — яростный болельщик хоккейной команды «Татран». Когда его любимая команда проигрывает, в дневнике у детей появляется много двоек. В музее три одноклассника случайно услышали о магическом кристалле, и, как в сказке, проносится в их воображении, как могли бы они при помощи действия этого кристалла «направить» игру в пользу «Татран».

В другом фильме «Доменика-именинница» (автор сценария В. Калина, режиссер Я. Валашек) забавные приключения восьмилетней девочки, оказавшейся в день своих именин в современном городе вдвоем с прелестным малышом, показаны, как прекрасный сон, в котором все чрезмерно красиво: красивы улицы, красивы девушки в «геометрических» платьях, красив пейзаж. Эта назойливая красивость становится скучной и постепенно начинает раздражать. Фильм не оставляет впечатления целостного произведения.

Интересный фильм показали на фестивале кинематографисты ГДР. Фильм режиссера Хайнера Карова «Путешествие в Зюндевит» привлекает прежде всего своим главным персонажем. Герою фильма, мальчику Тиму, живущему со своим отцом на пустынном берегу моря — его отец хранитель маяка,— негде найти себе товарищей для игр. А Тим стремится иметь друзей. С большой радостью встречает он группу молодых людей, разбивших палатки недалеко от маяка. Предложение новых знакомых поехать вместе с ними в Зюндевит делает маленького Тима счастливым. Товарищи ждут его на маяке. Он спешит к ним, но на пути оказывается много препятствий. Сначала он не может отказать женщине в помощи и везет на велосипеде ее сыну-комбайнеру обед, потом встречает старого человека, забывшего очки, и отвозит их ему, хотя тот живет далеко от маяка. Зритель видит, что мальчик опаздывает к друзьям, но не может поступить иначе. Ключевым для понимания характера Тима оказывается разговор с возницей, человеком старой морали, индивидуалистом. Тим не может понять этого человека, думающего только о себе и не понимающего, что необходимо думать о других людях, помогать им. После долгих приключений Тим догоняет своих друзей и попадает в Зюндевит. Это удается ему, потому что точно так же, как Тим помогает людям, так и люди оказывают помощь ему. Фильм хорошо снят. Естественно и просто играет мальчик. Жаль только, что печать дидактизма лежит все же на некоторых его эпизодах.

Мексиканский фильм «Ветер издалека» сценаристов и режиссеров С. Лайтера, М. Мичеля, С. Вехара также посвящен жизни подростков. Он состоит из трех новелл. Первая новелла — о мальчике, который живет у тетки, совсем не понимающей его, —

«Дети воеводы Шмидта»

не интересна ни по сюжету, ни по характерам. Но две другие новеллы посвящены проблемам, волнующим подростков,— проблемам, связанным с первым чувством любви. Трогателен рассказ о любви мальчика к своей кузине. Поощренный ее вниманием, подросток готов на все, он чувствует себя способным совершить подвиг. Но, влюбленная в своего сверстника, кузина оскорбляет его чистое чувство бестактной и злой шуткой. Мальчик сжигает свои любимые приключенческие романы, как бы прощаясь с детством. Последняя, совсем грустная новелла — наиболее интересная в фильме. В ней рассказано о том, как мещанские нравы семей коверкают души подростков. Две новеллы мексиканского фильма сумели раскрыть перед зрителем сложный и легко ранимый духовный мир подростков.

Общий уровень фестиваля, на мой взгляд, высоко подняли советский фильм «Мимо окон идут поезда», югославский «Дети воеводы Шмидта», румынский «Утро пай-мальчика».

Фильм «Мимо окон идут поезда» сценаристов Л. Кабо и А. Хмелика и режиссеров Е. Гаврилова и В. Кремнева получил приз жюри «Золотая роза» и был высоко оценен педагогической общественностью Чехословакии. Издательство «Прогресс» наградило его дипломом и прекрасной керамической вазой. Некоторые представители западных стран не поняли его значения и высказывали мнение, что он специфичен только для жизни в Советском Союзе. Однако премия и тот интерес к нему, который мы ощущали, свидетельствуют о победе иной точки зрения.

Югославский драматург и режиссер Владимир Павлович очень точно подмечает важную черту современной молодежи — стремление глубоко понять окружающий мир, честно смотреть правде в глаза. Автор рассказывает о поколении, несущем на себе груз последствий прошлой войны. Его герои — дети погибших воинов, сироты, воспитанные в детском доме. Они не знают своих родителей, не знают точно, сколько им лет, откуда они родом. Но каждый из них живет с мыслью, что его родители — герои, отдавшие свою жизнь борьбе за свободу. Потому-то так сложно стало им жить, когда перед самым выходом из приюта, на пороге своей зрелости, они узнают, что отец кого-то из них — военный преступник. Как пройти через это испытание, как примириться с тем, что в их семье (а ведь детский дом — это единственная семья, которую они знают) живет сын или дочь преступника? Отзвуки тяжелого прошлого не дают молодым людям покоя, над ними словно нависло проклятие войны. Каждый из них по-своему и хочет докопаться до истины. Героям фильма не удалось узнать до конца правду, но им удалось большее — понять, что в них живут привитые их учителями и воспитателями любовь и уважение друг к другу, чувство товарищества.

За режиссуру этого фильма Владимир Павлович получил «Золотую туфельку». Жюри справедливо отметило высокую культуру, хороший вкус, профессиональное мастерство режиссера. Являясь одновременно и автором сценария, В. Павлович так построил сложный психологический рассказ, что картина смотрится с неослабевающим интересом. В его режиссуре все подчинено познанию человека, душ молодых людей. В фильме отсутствуют «пустые» кадры, сцены, лишенные смысла. Как и в жизни, грустное сосуществует здесь с веселым, напряжение сменяется моментами разрядки. Одно из главных качеств режиссуры этого фильма — достоверность происходящего. Здесь нет готовых ответов. Весь строй картины направляет зрителя на размышления о том, что породило подобные конфликты, как избежать их, как остаться человеком в мире, где и сейчас еще идет война.

Румынский фильм «Утро пай-мальчика» (автор сценария Константин Стойчу, режиссер Андрей Блайер) получил премию за сценарий. Жюри оценило стремление художника вторгнуться в мир сложных проблем молодых людей, думающих о цели жизни. В фильме рассказывается о юноше, красивом и умном человеке, который ищет свое место в жизни. Вернувшись домой из армии, он поступает на службу, но ни служба, ни жизнь в городе не приносят ему удовлетворения. И он уезжает на стройку. Сложные личные взаимоотношения возникают у него с инженером — руководителем стройки. Они влюбляются в одну и ту же девушку. Юноша совершает ряд ошибок, уезжает со стройки, однако строители, с которыми он подружился, заставляют его вернуться обратно на стройку, принимают в свою бригаду. Фильм воспроизводит сложный внутренний мир человека, который не сразу определил свой жизненый путь, не сразу нашел близких себе по духу товарищей. Интересна режиссура фильма. Свободное воспроизведение мыслей героя, действие, происходящее в прошлом и в настоящем, объединены одним стилевым решением — образы достоверны, жизненны и четки по мысли. Режиссер добился взволнованности рассказа, эмоциональности, которая приближает повествование к зрителю.

Вспоминая дни, проведенные в Готвальдове, хочется отметить возросший интерес в мире к детскому кино. Международный центр фильмов для детей и юношества делает очень многое для того, чтобы объединить всех, кто заинтересован в развитии детского кинематографа. И Готвальдовский фестиваль показал, что растущая связь между кинематографистами, педагогами, научными работниками детского кино дает свои плоды.

Уго КАЗИРАГИ

# Тревожное положение итальянского кино

Быть может, сегодня было бы вполне уместно спросить в упор, без обиняков: а существует ли еще итальянское кино или есть только отдельные фильмы, составляющие исключение из общей безотрадной картины?

1966 год, вне сомнения, был самым черным из всех кризисных лет, которые следовали друг за другом после заката неореализма и спада так называемого «оживления» нашего кино в 1959—1961 годах. Правда, у нас есть отдельные режиссеры, есть «индивидуальности», но и они, как это видно по их последним произведениям, переживают глубокий кризис.

Известно, что слово «кризис» употреблялось слишком часто и нередко с пассивной монотонностью, а иной раз и вовсе не к месту. Однако для того чтобы дать себе полный отчет в нынешней ситуации, следовало бы побывать в положении итальянских кинокритиков, которые в начале текущего года, держа перед собой перечень фильмов, прокатанных за предыдущий год, пытались отобрать из них лучшие для премирования «Серебряными лентами» по различным категориям (лучший режиссер, продюсер, сценарист, лучшие актриса и актер, оператор, художник и т. д.). Еще ни разу они не держали в руках такого скудного перечня, и никогда не было в нем так мало имен, достойных премии. Никогда критикам не доводилось листать список страницу за страницей, не встречая ни одного заслуживающего внимания фильма.

Этот референдум проводится в два тура. В результате первого выявляются три кандидата, судьба которых решается во втором туре. Можно также голосовать, делая прочерк и тем самым показывая, что вы не видите достойного кандидата на премию по данной категории. Так вот, в этом году в первом туре анкет с прочерками было подано больше, чем когда-либо. Правда, в результате второго тура все премии были распределены, но это лишь потому, что помимо критиков в отборе участвуют киножурналисты и репортеры, а также работники пресс-бюро производственных и прокатных фирм.

Каким же фильмам были присуждены «Серебряные ленты» на этом конкурсе, который еще недавно считался в Италии самым серьезным и авторитетным? Конечно, его решения все же более авторитетны, чем решения многих жюри, в том числе и жюри Венецианского кинофестиваля. Однако «Дамы и господа» (этот филистерский фильм Пьетро Джерми, который в прошлом году разделил в Канне «Золотую пальмовую ветвь» с фильмом Клода Лелуша «Мужчина и женщина») и еще более вульгарный фильм Марио Моничелли «Армия Бранкалеоне» получили по три «Серебряные ленты» каждый и даже «Библия», этот суперколосс, поставленный и сыгранный американцами (он получил итальянское гражданство в обход закона) оказался премирован некоей «ленточкой» одного из самых низших разрядов.

Серьезная критика в этом году сосредоточила свое внимание всего на двух фильмах: «Птицы — большие и малые» Пьера Паоло Пазолини и «Битва за Алжир» Джилло Понтекорво. Других произведений, достойных внимания, просто не было. «Битва за Алжир» победила, получив две главные «Ленты», присуждаемые лучшему режиссеру и лучшему продюсеру, а также более чем заслуженную «Ленту» за лучшую операторскую работу, врученную Марчелло Гатти. Пазолиниевская «идеолого-комедийная» работа оказалась несколько обездоленной: в ней были отмечены «Лентами» только сценарий и замечательная актерская работа недавно скончавшегося Тото.

Могут сказать, что, если не считать Пьера Паоло Пазолини, в стороне остались корифеи — Висконти, Феллини, Антониони, а также Рози. Но это возражение нельзя признать состоятельным, если оглянуться на «Туманные звезды Большой Медведицы», «Джульетту и духов», «Красную пустыню» и «Момент истины», которые, вне всякого сомнения, оказались ниже предыдущих работ тех же самых режиссеров.

Правда, Антониони поставил еще новый фильм «Фотоувеличение». Но снимал он его в Англии, представил прежде всего в США и на Каннском фестивале, а в Италии еще не показывал. Более того, он говорит, что по своей воле никогда не покажет его в Италии, так как цензура требует от него купюр, на которые он не согласен. Однако в этих случаях решает продюсер, а не режиссер. Продюсер же фильма, Карло Понти,—человек, который может купировать весь фильм целиком, если ему это потребуется. Так, он ликвидировал целый эпизод, поставленный Моничелли в «Боккаччо 70», и искромсал фильм Марко Феррери «Человек с пятью воздушными шариками», сведя его к короткометражке.

Лукино Висконти еще предстоит закончить в Алжире съемки давно задуманного им фильма «Чужой» по роману Альбера Камю. Будем надеяться, что за время долгого ожидания он не растратил свои

творческие силы: в этом заставил нас заподозрить поставленный им эпизод в фильме «Колдунья», где главную роль играет Сильвана Мангано, жена продюсера фильма Дино Де Лаурентиса. В прошлом мастер короткой новеллы, Висконти на этот раз создает — в атмосфере полной упадочности и нравственной опустошенности — портрет кинозвезды, которая не может быть женщиной. Но это уже настолько избитая тема, что всякая ее трактовка неизбежно ломится в открытые двери.

Франческо Рози как будто бы оставил глубокий реалистический поиск, давший нам «Сальваторе Джулиано» и «Руки над городом». Увлекшись чистой зрелищностью, он ставит костюмный фильм на сказочно-исторический сюжет; фильм, участие в котором Софии Лорен дает больше оснований для беспокойства (в художественном плане, конечно), чем для радужных надежд.

Что касается Феллини, то сначала его громкая ссора с Де Лаурентисом (с которым, впрочем, трудно не поссориться), затем вынужденное, продиктованное меркантильными соображениями примирение и, наконец, затянувшаяся болезнь заставляли его неоднократно откладывать осуществление постановки фильма «Путешествие Дж. Масторны». Как явствует из названия, главную роль в этом фильме должен был исполнять Мастроянни, но теперь из-за сломавшегося производственного графика и предельной занятости этого актера ее передоверили Уго Тоньяцци и перенесли съемки фильма на осень.

Одновременно Феллини обдумывает и другой проект — экранизацию сатирического романа Гая Петрония «Сатирикон», этого реалистического шедевра античной классики. Вспомним, как, еще увидев «Сладкую жизнь», писатель Альберто Моравиа заметил, что Феллини создал современный «Сатирикон». Следовательно, «ничто не ново под Луной», как говорили наши предки... И ничто, к сожалению, нас не успокаивает и не мешает нам предполагать, что творческий гений этого режиссера в чем-то иссякает или начинает повторяться. После изощренной причудливости «Джульетты и духов», возможно, отдав себе отчет в провале этого фильма, Феллини первым допустил необходимость «изгнания» кое-каких собственных «духов», чтобы продолжать более успешно совершенствовать свою экстравагантную фантастику.

Мы уже говорили, что Антониони снял свой новейший фильм за границей, и теперь не можем умолчать о том, что другой корифей итальянского кино как бы вновь возродился во Франции. Мы имеем в виду Роберто Росселлини, который, казалось, был уже совсем потерян для кино и который своим новым фильмом «Приход к власти Людовика XIV», историческим телефильмом в стиле Брехта, изумил всех и доказал, что в его колчане еще имеются стрелы. Снятый в цвете для Французского телевидения, фильм недавно появился на голубых экранах Италии в черно-белом варианте. Кроме того, он был показан на прошлогоднем Венецианском фестивале в заключение его информационной программы. Обычно для этого выбирают откровенно коммерческие фильмы, а на этот раз нам был приготовлен редкий сюрприз, представляющий собой значительный шаг на пути реабилитации мастера, которого именно на его родине так часто игнорировали или недооценивали.

Действительность заключается в том, что мы пришли к положению, при котором — и это лучше сразу признать — можно ожидать чего угодно и от кого угодно; причем ожидать преимущественно плохого. Никто из режиссеров ни от чего заранее не гарантирован, и никто из продюсеров не в состоянии продать кота в мешке, как это бывало прежде.

Мы прибегаем к фильмам, составленным из отдельных эпизодов, не так, как это было в славные времена фильма «Пайза» того же Росселлини, когда они служили объединению в одном обзоре различных обликов итальянского народа. Теперь фильмы из эпизодов делаются потому, что у нас нет никакой объединяющей идеи, которую мы стремились бы выразить, а также потому, что продюсеры стараются при посредстве нескольких, механически сложенных вместе имен знаменитых режиссеров создать броскую обложку для сборника экранизированных анекдотов. Так было уже в упомянутом нами фильме «Колдуньи», так было и в фильме «Волшебницы» и в «Евангелии 70», который последовал за «Боккаччо 70» (не правда ли, любопытная преемственность?), вышедшим несколько лет назад.

И действительно, мы стали родиной коротких и, что уже совсем невыносимо, длинных экранизированных анекдотов. Уровень мышления, потребный для создания коротенького рассказика, состоящего из нескольких острот и реплик, чего-то вроде скетча или пародийного эскиза, ныне отличает и полнометражные двухчасовые и еще более длинные фильмы. Это так называемые «комедии по-итальянски», общепризнанными мастерами которых являются Пьетро Джерми (выступивший со своим последним фильмом «Аморальный» на Каннском фестивале) и Дино Ризи (в своем новейшем фильме «Тигр» он показывает преуспевающего промышленника, грозного у себя на фабрике, но превращающегося в тряпку в объятиях девчонки). Это искусственное растягивание анекдота не только не придает ему оригинальности, не облагораживает его, но и перегружает раздражающими подробностями, грубыми намеками, иной раз де-

лая его унылым и, как правило, обывательски шумным.

На «комедии по-итальянски», по-видимому, стоит остановиться главным образом потому, что за пределами Италии ее иногда принимают за некий серьезный вклад в дело разрешения наших насущных проблем, за вклад, служащий исправлению нравов. Мы знаем, что для советского кино призыв делать побольше комедий, давать на экране больше сатиры и юмора, следуя великим традициям русской литературы и советской кинокомедии тридцатых годов, все еще актуален, хотя последние годы отмечены явным прогрессом и в данной области. Быть может, советская кинематография все же еще мало смеется и, весьма возможно, ей следовало бы смеяться больше.

Что же касается итальянского кино, то оно смеется слишком много, и было бы неплохо, если бы оно смеялось поменьше.

С тех пор как итальянский министр зрелищ, туризма и спорта, являющийся членом социалистической партии, три года назад изрек долженствующую все исправить формулу «Превратим каждый коммерческий фильм в произведение высокого качества и каждое произведение высокого качества в коммерческий фильм», итальянские кинематографисты, точнее, очень многие из них, с максимальной податливостью и гибкостью идут на компромисс, забыв о каких бы то ни было оговорках, и на этот раз со вполне спокойной совестью обращаются к предложенной им «микстуре», в приготовлении которой, впрочем, они уже и раньше проявляли большое мастерство. В области кино все это стало самым обычным явлением. А наиболее верным средством для достижения цели считается возбуждение смеха во что бы то ни стало.

В результате появилось множество кинокомедий, отправной точкой которых были как будто бы вполне реальные или даже драматические положения, темы, настойчиво требующие освещения, но которые по мере развития, словно снежный ком, обрастали юмористическими эскизами, плоскими остротами, паясничаньем, весьма смелыми и потому все более неуместными шутками, так что под конец за смехом терялся самый смысл того, о чем авторы собирались рассказать. В других случаях, напротив, авторы фильма — и это не менее курьезно — претендуют на извлечение серьезной морали, волнующего резюме или эмоционального толчка из кучи анекдотов, из галереи поверхностно занимательных персонажей, из вереницы смешных уродов и шутов, на которых, собственно, и базируется основной авторский замысел.

Последний фильм Дино Ризи, пользующийся сейчас в Италии наибольшим успехом, как раз из буффонады, какой он был в начале, к концу становится слезливо-сентиментальным.

Словом, вместо того чтобы поставить комедию на службу кино, эти кинематографисты, среди которых немало известных — достаточно назвать Де Сику,— идут в обратном направлении, используя кино для того, чтобы «ломать комедию». Конечная, подспудная и, может быть, неосознанная, во всяком случае недекларируемая, цель заключается не в том, чтобы, «смеясь, обличать нравы», чему учили нас древние римляне, а как раз наоборот — превозносить существующий уклад или хотя бы покорно принимать его и следовать ему.

Крупнейший итальянский литературный критик прошлого века Франческо Де Санктис напомнил нам, как двумя столетиями раньше литература умерла, словно Маргутте, от избытка смеха. Маргутте был героем рыцарской героико-комедийной поэмы. И он даже не просто умер, а лопнул от смеха. Так вот, хотя в Италии в просторечье и говорят, что человек «лопается от здоровья», мы не склонны применять это определение ни к состоянию нашей кинематографии в целом, которую многие считают агонизирующей, ни к кинокомедии, которая, когда она еще чего-нибудь стоит, становится все более грустной и горькой, а когда ее единственная цель — обобрать не слишком разборчивую публику, делается все более вульгарной и непристойной.

Итальянские газеты самых различных направлений — от ультрабуржуазной «Коррьере делла сера» до социалистической «Аванти» и левокатолической «Аввенире д'Италия», подводя итоги 1966 года, неуклонно подчеркивали этот вульгарный характер, эту поверхностность и снижение идейности, которые свели наше кино к уровню не только тревожному, но зачастую и вообще недостойному цивилизованного человека.

Такое скольжение к пропасти имеет свои давние и не столь уж сложные причины. В жизни развязка зачастую бывает довольно печальной, и, конечно, печально, что самый черный в художественном отношении год совпал с первым годом действия нового закона о кино, целью которого было стимулировать художественный и культурный рост этого вида зрелищ.

Мы, конечно, знаем, что никакой закон не способен породить хорошие фильмы, если отсутствуют хорошие авторы. Знаем, что кинематографисты так же, как, скажем, литераторы, переживают периоды распутья, идеологического разброда, отсутствия вдохновения. Но мы знаем также, что кино — это не литература и что здесь влияние конъюнктуры рынка, промышленности, а также влияние закона может быть значительно большим и иногда даже решающим.

Министр зрелищ, а также руководитель объединения продюсеров и прокатчиков, выступая один за другим по телевидению, оптимистически оценивали как сегодняшнее экономическое положение кино, так и его ближайшее будущее. Министра слегка беспокоило лишь качество продукции, вследствие чего он рекомендовал «осторожность» в оценках. Однако и в области экономических показателей дело обстоит далеко не так благополучно, как его рисовали выступавшие по телевидению.

Кассовые сборы, например, выглядят в розовом свете, только когда умалчивают о проведенном повышении стоимости билетов в кинотеатры. В действительности же посещаемость кинотеатров в Италии непрерывно падает. Но главная и наиболее жестокая действительность заключается в последовательной американизации итальянского кино в том смысле, что прокат фильмов в нашей стране все крепче и крепче прибирают к рукам американские фирмы.

Тот же фильм «Библия», национальность которого, с точки зрения производства, весьма и весьма спорна, в отношении проката — вне всякого сомнения, американский.

Впрочем, оптимистические утверждения министра-социалиста решительно и многократно опровергались его соратниками по политической группировке. Более того, они опровергались теми самыми людьми, которые особенно активно помогали ему в написании нового закона и которые не слишком активно противостояли последующему обесцениванию почти всех его статей и параграфов владельцами кинотеатров, прокатчиками и продюсерами, попавшими в кабалу к американцам, а также другими партиями правительственной коалиции, которые на этой кабале уже не первое десятилетие строят свою политику. Предоставим же слово одному из упомянутых выше представителей, руководящему одной из двух оставшихся в живых итальянских прокатных фирм (другой руководит бывший продюсер Гоффредо Ломбардо, который по данному поводу высказывался еще более решительно):

«Нет сомнения в том, что производственная и коммерческая системы итальянского кино готовы вот-вот рухнуть. Может показаться странным, что я говорю о кризисе в момент, когда в миллионах как будто бы нет недостатка, когда снимается много фильмов и если не посещаемость, то хотя бы кассовые сборы у нас растут. Но эту загадку нетрудно разгадать: коммерчески рентабельные итальянские фильмы полностью финансируются, а часто и прокатываются американскими фирмами. Прибыль, которую эти фильмы приносят в результате проката на иностранных рынках, так же как очень часто и на отечественном, не поступает в доход итальянской кинопромышленности. Фильмы же, действительно являющиеся во всех отношениях итальянскими, либо представляют собой субпродукты, не имеющие художественной ценности, либо создаются ценой преодоления тысячи трудностей и прокатываются где-то на задворках кинорынка. И все это в то время как крупные американские прокатные фирмы используют итальянские кинокартины, ими же финансируемые, для того чтобы навязать нашему рынку прокат коммерчески нерентабельных американских фильмов».

По мнению главы прокатной фирмы «Итальноледжо», деятели итальянского кино «либо являются пассивными наблюдателями этого положения, либо должны нести за него часть ответственности. Продюсеры, превратившиеся в подрядчиков, не желают больше рисковать, довольствуясь верным, хотя и ограниченным (но не слишком) личным заработком. За редким исключением, очевидно, ни у кого из них нет предпринимательской жилки, и они охотно берут на себя роль приказчиков крупной заокеанской кинопромышленности. В отношении творческих работников кино дело обстоит сложнее. Видимо, слабо разбираясь во все этих вопросах, они в конце концов и оказываются подлинными виновниками нынешнего положения. Так же как продюсеры, они работают на американцев и получают довольно солидные вознаграждения, однако они в большей мере, нежели продюсеры, могли бы прийти на помощь итальянскому кино, потому что американцам никогда не удалось бы осуществить свои планы без согласия некоторых крупных режиссеров. Что же будут делать эти творческие работники, когда американцы, лишив окончательно жизненных сил нашу кинематографию, решат, что никакие сделки с ней больше не смогут приносить им выгоду, и наглухо захлопнут свои сейфы?»

Как видим, в ход пущены довольно жестокие слова. Но таково и само положение. И более того, следуя заголовку, появившемуся в пику министру в социалистической газете, наше кино находится «накануне колонизации». И все же, если ответственность творческих работников за создавшееся положение довольно велика, то кинопромышленники (если только они заслуживают этого названия), прокатчики и владельцы киносети должны отвечать за него в еще большей степени. А «социалистический» закон слишком легко уступил их наглому давлению, следуя политике самих социалистов, которую, впрочем, они привычно применяют не только в кино, но и в других еще более ответственных областях. В результате колонизация совершается в быстром темпе и, как утверждает та же газета «Аванти», «зона, где итальянское кино еще остается независимым, неуклонно сокращается и

уже к прошлому году составляла всего немногим более 30 процентов национального кинорынка». Процент, добавим от себя, весьма скромный.

Таковы факты. Могут сказать, что между экономикой и искусством нет той «механической» взаимосвязи, какая существует между причиной и следствием. Это, конечно, верно. Но как бы ни были велики возможности диалектики, экономические факторы все же оказывают сильное и, уж конечно, не положительное влияние на качество продукции. Закон о кино, подготовленный социалистами, невзирая на благие намерения, из которых, возможно, исходили его авторы, предполагавшие качественный отсев продукции, этот закон в том варианте, в каком его принял парламент, включает такую частую сеть непреодолимых препятствий, несуразных компромиссов и двусмысленностей, что взывать сегодня к творческим работникам, чтобы они стали на защиту качества, можно только в плане пустого морализирования. Бюрократический аппарат, обязанный выявлять фильмы, достойные премии за качество, непомерно раздулся, но одновременно не было найдено никаких действительно эффективных мер для защиты национальной кинопродукции высокого качества, так что именно она-то и становится все большей редкостью. Только хорошо аргументированные и документально обоснованные предложения коммунистов могли реально затормозить захват рынка американцами. Было отвечено, что это чисто «теоретические» предложения. Хорошо. Были приняты другие, «практические» предложения, которые теперь привели нас на грань самоубийства.

Таким образом, на деле, если еще и существуют хорошие итальянские фильмы, то их следует искать среди произведений независимых и «неорганизованных» продюсеров. Такие фильмы еще попадаются потому, что все же колонизация окончательно не завершена. И есть еще небольшая независимая зона, где могут прокатываться итальянские высокохудожественные фильмы.

Итальянский зритель за эти последние годы значительно вырос; это в особенности относится к молодежи, которая очень чувствительна (возможно, не до конца осознанно) к затронутым нами вопросам. Мы считаем, что в борьбе за национальное искусство следует прежде всего опираться именно на зрителя. Вести борьбу с помощью печати и систематического обсуждения новых произведений, прокатывать фильмы через посредство культурных организаций, которые учитывали бы возросшую зрелость широких зрительских масс, доверяли им и были бы готовы активно бороться именно с их помощью. Это огромная, смелая и сложная задача. Но это одновременно и четко демократическая задача, для решения которой придется мобилизовать культурные и политические силы. Во всяком случае, это наш последний якорь спасения.

Одно из предложений коммунистов, названное неосуществимым, заключалось в ограничении дублирования иностранных фильмов. Сейчас, как и в прошлом, в нашей стране продолжают дублировать все поступающие фильмы. Могут сказать, что данный вопрос не имеет отношения к судьбам итальянского кино. Однако это неверно: имеет — и как еще имеет! Прежде всего потому, что при таком порядке мы уже становимся полностью «колонизированной» страной (говоря по правде, в Азии, Африке и Латинской Америке есть страны еще более колонизированные, где тем не менее не практикуется «глобальное» дублирование, а кое-где оно и вовсе не применяется). Во-вторых, потому, что иностранные фильмы после дубляжа «итальянизируются», прокатываются на правах отечественных и никакой преграды этому наводнению не ставится не только в экономическом, но и в моральном плане, о котором так пекутся наши католики. Но хуже всего то, что ни один голос протеста не поднимается против этого скандального увлечения дублированием, которое к тому же ведется таким образом, что зачастую превращается в своеобразную, очень тонкую и абсолютно незаконную—политическую—цензуру. Не говоря уже о том, что при дубляже фильм теряет большую часть своей ценности (разумеется, если ему есть что терять), и, оставляя в стороне ставшие традиционными «смягчения», неуклонную и самую настоящую кастрацию, не подлежит сомнению, что эта нелегальная цензура направлена исключительно на серьезные произведения и пропускает меж пальцев киноотбросы. Нетрудно себе представить, какую пользу все это приносит нашим зрителям, как расширяет культурный кругозор наших кинематографистов!

При фашизме одной из наибольших бед итальянской культуры был ее провинциализм. Эта беда вновь вернулась в Италию, хотя и в ином обличье. Увлекшись дублированием иностранных фильмов, мы вскоре принялись готовить их на своей кухне, что, с точки зрения экономики, на данном этапе довольно выгодно, зато с точки зрения национального достоинства — все так же пагубно. Ведь все эти фильмы о шпионаже и контршпионаже сделаны по образцу фильмов о Джеймсе Бонде, агенте 007, все эти так называемые «вестерны по-итальянски», начало которым положил пользовавшийся небывалым успехом фильм «За пригоршню долларов», не что иное, как имитация и перепевы зарубежных схем. А между тем удельный вес фильмов этого типа в прошлом году достиг двух третей всей итальянской кинопродукции! Кстати, фильмы эти всегда являют-

ся плодом совместного производства. Они замышляются в Риме, их финансируют из США, снимают в Испании, а затем американцы продают их по всему свету, и только итальянские «сопродюсеры», возвращаясь на родину, пользуются дополнительными льготами, которые государство с либеральной щедростью предоставляет фильмам «итальянской национальности». В лучшем случае они представляют собой «копию с копии», как это видно на примере фильма «За пригоршню долларов», который представляет собой плагиат поставленного Куросавой японского вестерна, в свою очередь являющегося подражанием традиционным американским вестернам. Появление итальянского фильма вызвало протест японской стороны, но затем была заключена подпольная полюбовная сделка: японцы получили право эксплуатировать на Дальнем Востоке эту плохую копию с произведения их лучшего режиссера.

Начиная съемку первого фильма своей трилогии (два других были —«За лишний доллар», «Хороший, плохой и злой» с участием американских актеров, конечно), режиссер Серджо Леоне постеснялся подписываться своим настоящим именем и прибег к псевдониму англо-саксонского типа. Подобно ему поступают многие другие итальянские режиссеры и актеры, работающие в этом жанре, и теперь, чтобы ориентироваться в этом море псевдонимов, требуется специальный справочник. При этом особенно печально, что у нас есть такие кинематографисты, которые по два десятка лет ждали возможности снять свой первый фильм и проявить в нем свою индивидуальность, а теперь дебютируют в жанре, где нет почти никакой возможности быть оригинальным. Сорокалетние люди добиваются наконец своей заветной цели все разом, и все они снимают фильмы настолько одинаковые, что их невозможно отличить один от другого. Единственные допустимые различия касаются нюансов. Так, есть режиссеры, которые, дорвавшись до съемок, напирают на комедийную сторону, другие мстят зрителям, нагромождая бесцельный садизм, чем вызывают лишь отвращение. Но содержание фильмов всегда одинаково, и если Испания служит для съемок, то сюжеты почти всегда поставляет Мексика. Сегодня максиканская революция в римских студиях Чинечитта разражается гораздо чаще, чем в ацтекских студиях.

Следовательно, надежды возлагаются только на независимых, на тех, кто отказывается изощряться в рамках безапелляционных меркантильных требований, кто, упорно следуя своим убеждениям, продолжает разрабатывать дорогие ему идеи.

«Бунтари» братьев Паоло и Витторио Тавиани отобраны для предстоящего кинофестиваля в Венеции.

Этот неровный и труднодоступный фильм ценен тем, что он, раскрывая душевное состояние людей, одновременно и незаметно поднимает самые животрепещущие проблемы сегодняшнего дня. Конечно, эти проблемы раскрываются художественными средствами, чем достигаются значительно большие результаты, нежели в двух предыдущих фильмах этих режиссеров, ибо здесь показываются на экране не предвзятые схематические идеи, а люди во плоти и крови, со всеми их слабостями и противоречиями.

Одно из достоинств этого фильма — в отсутствии незамысловатой символики и в том, что он непрерывно ставит вопросы, а не отвечает на них. Именно поэтому галерея противоречивых, «отрицательных», нездоровых персонажей приводит к «положительному» решению. Ни на одно мгновение авторы не предполагают отказа от борьбы, напротив, весь фильм — это стремление доказать ее непреложную необходимость.

По тому же пути постановки проблем, очевидно, идет и Марко Беллоккио в своем втором фильме. Впрочем, работа над ним еще не завершена, и даже неизвестно, удержится ли его условное название «Китай рядом». Этого фильма очень ждут, и многие критические жерла уже нацелены на него. Со времен первого фильма «Кулаки в кармане» каждый спрашивал себя: что станет делать Беллоккио во второй своей работе, сокрушив все и вся вокруг себя в первой? «Абсолютно ясно: политический фильм»,— отвечал невозмутимо молодой возмутитель спокойствия. Но ведь и первый фильм не был бесцельной провокацией, как считают некоторые. Во всяком случае, будет интересно вернуться к этому вопросу после появления нового фильма, который, очевидно, поможет нам понять и лучше определить, а если потребуется, и заново оценить индивидуальность этого режиссера, являющегося сегодня безусловно одним из наиболее одаренных в нашем кино. Лично мы более всего опасаемся, что Беллоккио не сумеет в достаточной мере освободиться от груза своего первого опыта, что он еще не полностью переварил его или, другими словами, что он еще не «опустошил» себя в нем. Но эти опасения пока что ничем не подтверждены. Единственное имеющееся подтверждение — это как раз та изумившая всех зрелость, которую Беллоккио проявил с первого шага и которая могла бы обусловить его последующие работы.

В этом году на Каннском фестивале, где Антониони, как известно, выступал под английским флагом, Италия была официально представлена тремя фильмами (в программе «Недели критики» надо отметить фильм «Трио», которым дебютировал Джанфранко Мингоцци, один из лучших наших документалистов). Но лишь один из трех итальянских фильмов заслуживает упоминания.

Мы имеем в виду фильм «Каждому свое», снятый Элио Петри по одноименной повести Леонардо Шаши. Возможно, это случайность, простое совпадение, но, едва появившись, фильм «Каждому свое» (это название адекватно латинскому изречению, украшающему шапку ватиканского органа газеты «Оссерваторе Романо») сразу же столкнулся с неприятностями. Впрочем, такими «совпадениями» украшена вся послевоенная история итальянского кино, как это доказывается не только в многочисленных статьях, но и в некоторых книгах. Равно как и в прошлом, этот разоблачительный фильм, финансировавшийся совершенно новым для кинематографии человеком, немедленно встретил тернии на своем пути. Рекламный плакат этого фильма, отличающийся хорошим вкусом и вполне пристойный (и не только по сравнению с теми плакатами, которыми наша реклама заклеивает все стены), был конфискован властями за какие-нибудь полчаса. Такая поспешность заставляла подозревать невесть какое преступление. К счастью, итальянская критика пришла в такой восторг от самого фильма, что нависшая над ним угроза словно бы по волшебству исчезла. И этот эпизод остался лишь подтверждением того, что фильм бьет точно в цель.

Несколько лет назад в своей замечательной статье «Сицилия и кино» сам Леонардо Шаша подвергал довольно суровой критике многие несоответствия действительности и явную фальшь большинства фильмов, посвященных Сицилии и ее насущным проблемам. Что же касается мафии — а этот сицилийский писатель является ее крупнейшим знатоком, он уделил ей немало внимания в своих произведениях,— то Шаша прямо указывает на неправдоподобие такого фильма Альберто Латтуады, как «Человек мафии», и, говоря о прошлом, разоблачает искажения действительности, допущенные в угоду романтике и фантазии режиссером Пьетро Джерми в его фильме «Во имя закона», который советские зрители знают под названием «Под небом Сицилии», где мафия и правосудие отлично сосуществуют.

Совсем иную картину рисуют Шаша в своей повести и Элио Петри — с немногими изменениями и кое-каким расширением горизонта — в своем сильном, значительном фильме. В нем мафия открыто не показывается, ни разу не произносится даже ее названия, однако она незримо присутствует за каждым персонажем, за каждым поворотом повествования. Это не просто фильм о существующей на Сицилии обстановке, но, как уточняет сам Шаша, об «обстановке, которая стреляет». В финале фильма торжествует не правосудие, а беззаконие, которое, как мы это видим, фактически является здесь единственной «законной» властью, а мафия ее извечной правой рукой.

Могут сказать, что эта тема не так уж нова, что «Сальваторе Джулиано» или «Обреченный» уже ее поднимали или хотя бы задевали с достаточным реализмом. Ну что ж, режиссера, следующего хорошим примерам, мы не в праве укорять, тем более что в действительности тема эта не снята с повестки дня и только поворачивается к нам все новыми своими сторонами, а реальные убийцы Сальваторе Карневале (человека, который был обречен еще десять лет назад) все еще не найдены и старая мать профсоюзного активиста, оставшаяся одна в далеком селении, где убили ее единственного сына, все еще ожидает правосудия и, выступая недавно по телевидению, растрогала до слез всю Италию.

Скажут также, что Петри использовал некоторые приемы американских детективных и гангстерских фильмов. То же самое сделал и Пьетро Джерми в свое время, вдохновившись вестернами Джона Форда. Оба они при этом извлекли для себя лучшее, что было в этих вестернах, и фильм «Каждому свое», так же как когда-то «Во имя закона», развертывается четко, сжато и бьет в цель, словно пуля.

Скажут, наконец, что в стилистике фильма ощущается влияние Феллини. Впечатляющий финал по-феллиниевски материализует «злых духов»... Местные воротилы пышной свадьбой отмечают свою победу, завоеванную ценой трех преступлений. Их зловещие профили, расплываясь, превращаются в угрожающие тени, а затем разрастаются во весь экран, погружая нас во мрак (уместно бы сказать — в мракобесие).

В таком фильме, как «Каждому свое», Сицилия не является и не может являться обособленной частью Италии. Последние «комедии по-итальянски» Джерми давали нам скорее пародийную, чем правдивую картину жизни этого острова и, во всяком случае, показывали его «провинциальным», экзотическим и всем нам далеким. Шаша и Петри считают Сицилию неотделимой частью нашей страны. Они обличают ее «дикость», укрытую мантией елейности и эротизма, а также беспринципность и круговую поруку, как явление, которое, возможно, присуще не только данной области, и подчеркивают, что если бы даже оно и было так, то это нисколько не меньше касалось бы и трогало каждого из нас.

*Перевел с итальянского С. ТОКАРЕВИЧ*

## АНГЛИЯ

Льюис Гилберт — третий режиссер, взявшийся за постановку фильма о Джеймсе Бонде. В картине «Живешь только дважды» агент 007 отправляется в Японию для борьбы со ставленниками таинственной международной организации преступников «Спектр», которые, обосновавшись в кратере потухшего вулкана, запускают оттуда в космос ракеты, предназначенные для перехвата американских и русских космических кораблей. Играет Бонда, как и во всех предыдущих картинах этой нескончаемой серии, Шон Коннери.

Зато в фильме «Казино Ройал» зрителя ждет неожиданность: ему дают понять, как ехидно замечает один из рецензентов, что Бонд— Коннери был самозванцем: роль Бонда в этом фильме играет Дэвид Нивен. Впрочем, и Бонд в этом фильме уже не просто Бонд, а сэр Джеймс Бонд, удалившийся на покой и ведущий мирную жизнь в деревенской глуши. Однако по настоянию разведок всех великих мировых держав ему приходится вернуться на службу ее величества и продолжать борьбу все с тем же международным преступным альянсом. В борьбе этой ему помогают Мата Бонд, его дочь — последствие его юношеского романа с Матой Хари, и Джимми Бонд, его племянник. Перед зрителем предстает еще несколько Бондов, но подставных — с их помощью враги агента 007 пытаются запятнать его безупречную доселе репутацию. В фильме заняты звезды первейшей величины (помимо Нивена — Питер Селлерз, Орсон Уэллс, Урсула Андресс, Дебора Керр, Уильям Холден, Шарль Буайе, Джон Хьюстон, Питер О'Тул, Жан-Поль Бельмондо и другие), ставили его пять режиссеров (среди них Джон Хьюстон), но при всем этом, по отзывам рецензентов, фильм не поднимается над уровнем дешевого водевиля. Невероятные приключения Бонда поданы в фильме, конечно, не всерьез, авторы словно бы пародируют предыдущие фильмы о Бонде, которые в свою очередь пародировали книги о нем, и результатом всей этой пародии на пародию, пишет один из критиков, оказалось то, что авторы заблудились в комнате, уставленной кривыми зеркалами, и фильм их попросту скучен.

●

Питер Устинов и Питер Селлерз будут исполнять главные роли в экранизации пьесы Эжена Ионеско «Носорог», к работе над которой приступает режиссер Александр Маккендрик.

●

Новый фильм Тони Ричардсона «Моряк из Гибралтара» стал, судя по отзывам печати, очередной неудачей режиссера: как известно, два предыдущих его фильма— «Мадемуазель» и «Любимая» — также не принесли ему успеха. Англичанин и француженка (Иэн Бэннен и Жанна Моро), встретившиеся случайно в Италии, где он проводил отпуск, и переезжающие по ее настоянию из страны в страну в поисках некоего юного матроса, с которым у нее когда-то был роман, призваны воплотить, по словам рецензента журнала «Тайм», некую извечную тоску человека по романтическому идеалу. Англичанин в конце концов начинает подозревать, что никакого матроса не было, но она настаивает на продолжении поисков: «даже если бы его и не было, нам следовало бы придумать его», то есть, как расшифровывает тот же рецензент, человеку нужны иллюзии, даже если он знает, что они ложные. Ни эта небогатая мысль, ни среднепрофессиональная режиссура не обличают в создателе картины мастера, который совсем еще недавно прославил себя такими первоклассными фильмами, как «Вкус меда» и «Том Джонс».

●

Как выбиться в люди, как составить себе имя, как заставить заговорить о себе? Обсудив хорошенько этот вопрос, братья Дэвид и Майкл пришли к выводу, что наиболее верный путь к известности — преступление, причем не рядовое, а грандиозное, неслыханное. Особых преступных наклонностей они не чувствуют и садиться в тюрьму им тоже не хочется, поэтому они решают предварительно познакомить со своим замыслом адвоката, обязав его выступить с их «разоблачением» только по истечении недели со дня преступления. А задумали они ни много, ни мало, как похитить драгоценности, украшающие корону королевы, что им вполне и удается, а с трудностями они начинают сталкиваться уже после, когда приходит срок вернуть «добычу»...

Рецензент журнала «Филмз энд филминг» Робин Бин обрывает на этом изложение фабулы фильма «Шутники» — фильм хоть и комедия, но комедия с детективным сюжетом, так что не следует лишать будущих зрителей удовольствия самим распутывать его хитросплетения. Впрочем, судя по рецензии, это не единственное удовольствие, которое им предстоит: автор высоко отзывается и об изящной режиссуре Майкла Уиннера (он же автор рассказа, по которому написан сценарий) и об актерском исполнении (в главных ролях Оливер Рид и Майкл Кроуфорд). Почти весь фильм снят на натуре — на улицах Лондона, в нем есть даже «документальные» кадры, в том числе и с участием премьер-министра Вильсона, посылающего королеве телеграмму с выражением соболезнования по поводу похищенных у нее драгоценностей (авторы, естественно, воспользовались материалами кинохроники). Картина Уиннера, резюмирует рецензент, с ее умной ироничностью и непринужденным весельем чрезвычайно выгодно выделяется на фоне английских «комедий» (кавычки Бина), отличающихся «весьма провинциальным юмором и сомнительным вкусом».

## БОЛГАРИЯ

К пятидесятилетию Советского государства болгарские кинематографисты готовят свои творческие подарки. Восемь фильмов из тематического плана студии документальных фильмов посвящены великой годовщине.

Бурян Енчев и Елена Попова создают картину «Наш Октябрь». Режиссеры собирают материалы, отражающие участие болгарских революционеров в событиях, приведших к возникновению первого в мире социали-

стического государства. В картину войдут и кадры, запечатлевшие революционные выступления болгарского народа в то время.

Два года режиссер-документалист Нюма Белогорский собирает материал о Лейпцигском процессе, материалы, долженствующие сохранить для потомства один из ярчайших эпизодов жизни Георгия Димитрова. Фильм под условным названием «Пожар» уже близок к завершению, и надо полагать, что режиссер сумеет исчерпывающе и убедительно ответить на западногерманскую телевизионную картину «Процесс о поджоге рейхстага», изображающую это событие в фальсифицированном виде.

Жизненный путь выдающегося болгарского революционера Антона Иванова, ученика Димитра Благоева, популяризатора идей большевизма в Болгарии, видного члена партии социалистов-«тесняков», ляжет в основу картины режиссера Тодора Пожарлиева.

Документальную кинобиографию семьи Карастояновых — преданных друзей Советского Союза — заканчивает Иван Фичев. Картина расскажет о трех членах этой семьи — об Александре Карастоянове, примкнувшем к революционному движению во время учебы в Одессе и после возвращения в Болгарию ставшем руководителем Ломского восстания. В 1923 году Александр Карастоянов был расстрелян карателями. Фильм расскажет о его жене Георгице, которой после казни мужа также была уготована физическая расправа; молодая женщина вынуждена была эмигрировать, она уехала в Советский Союз и работала в Коминтерне, ведая женским вопросом в Балканском секторе. Дочь Александра и Георгицы — Лили Карастоянова—была журналисткой, в тридцатые годы ее статьи появлялись в «Правде» и «Комсомольской правде»; Лили погибла на боевом посту во время Отечественной войны — она была корреспондентом в партизанском соединении Федорова на Украине.

Фильм Поликсены Найденовой носит лаконичное название «Таня» и посвящен короткой и мужественной жизни болгарской разведчицы Кристаны Яневой: «Таня» — это ее подпольная кличка. В 1942 году девушка приехала в Берлин, официальная цель поездки значилась в документах как «продолжение образования»; Кристана поступила в аспирантуру при Берлинском университете имени Гумбольдта. О неофициальной цели знал очень узкий круг людей — установив связи с антифашистски настроенными людьми в государственных учреждениях Берлина, Таня передавала в советские разведывательные органы сведения экономического, военного и политического характера. В 1943 году Таню арестовали, и через год по приговору суда она была расстреляна.

## ГДР

Советская актриса Лариса Лужина завоевала любовь немецких зрителей, снявшись в пятисерийном телевизионном фильме «Доктор Шлютер». Недавно режиссеры Георг Леопольд и Конрад Петцольд пригласили ее участвовать в новом телефильме ДЕФА «Встречи» (авторы сценария Рудольф Кранхольд и Карл-Георг Эгель). В этой истории двух семей — Рейхардтов из Берлина и Николаевых из Киева — немецкие кинематографисты хотят показать, что «не границы разделяют людей, делают их врагами, а классовая принадлежность» (журнал «Фильмшпигель»). Кроме Лужиной в фильме «Встречи» снимаются Отто Меллис, Хорст Шульце, Хорст Дринда, Вильгельм Кох-Хооге, а также Николай Крючков, Владимир Гусев, Александр Январев.

Фильм «Встречи» зрители Германской Демократической Республики увидят в дни празднования 50-летия Октябрьской революции.

●

Студия документальных фильмов ДЕФА свою новую работу посвятила истории прогрессивного издательства «МАЛИК», пятидесятилетие со дня основания которого недавно отмечалось. Это издательство, во главе которого стояли братья Виланд Херцфельд и Джон Хартфилд, а также художник Георг Гросс, знакомило немецких читателей с лучшими произведениями мировой литературы. Книги Барбюса и Андерсена Нексе, Толстого и Горького, Эренбурга и Синклера, первые романы и повести немецких пролетарских писателей вышли в этом издательстве, которое было разгромлено нацистами сразу же после их прихода к власти. Авторы фильма — итальянцы германист профессор Паоло Кьярини и режиссер Джованни Анжелла—создали произведение о важном периоде в истории германской культуры.

## ПОЛЬША

Лех Пияновский анализирует в еженедельнике «Политика» опубликованные недавно цифры посещаемости польских и зарубежных фильмов на протяжении одного календарного года. С какой бы осторожностью ни подходить к этим цифровым данным, пишет критик, не может не броситься в глаза несколько конкретных выводов. Перечислив десять фильмов, собравших наибольшее количество зрителей, Пияновский замечает: вызывает тревогу то обстоятельство, что среди этих фильмов только один польский («Пепел» Анджея Вайды). Но еще важнее другое: большинство фильмов, попавших в первую десятку, принадлежит к развлекательному жанру, причем некоторые из них («Сокровище Серебряного озера» и «Шахерезада», например) вообще не имеют ничего общего с искусством. Правда, в числе фильмов первой десятки есть и несколько по-настоящему значительных кинопроизведений, но их соседство с фильмами, стоящими за пределами искусства, заставляет предположить, что и в них зрителей интересует в первую очередь сторона зрелищная, развлекательная.

Последние места по посещаемости наряду с фильмами посредственными или, по словам критика, попросту «никакими» занимают фильмы, посвященные сложным проблемам современности и высоко оцененные критикой.

Все эти данные, продолжает критик, свидетельствуют об определенной прокатной политике — о далеко зашедшем процессе коммерциализации репертуара, что заставляет бить тревогу: «Я не верю, что киноискусством в Польше интересуются только 11 605 человек» (количество зрителей, просмотревших фильм, увенчанный множеством международных наград, но оказавшийся в списке проката на последнем месте). «В системе, на этот раз не производственной, а репертуарной, в дороге к зрителю зарубежных и польских фильмов есть что-то фальшивое, не вяжущееся с основными принципами нашей культурной политики».

## США

Мы не раз уже писали в этой рубрике о тревоге, которую выражает английская печать в связи со все увеличивающимся проникновением американского капитала в кинопромышленность Великобритании. Тревога в связи с некоторыми аспектами англо-американских взаимоотношений в области кино замечается и по ту сторону Атлантики. Однако причины этой тревоги совсем иные.

Дело в том, что крупнейшие кинокомпании Голливуда, да и многие так называемые независимые продюсеры все чаще и чаще приглашают для участия в американских фильмах английских киноактеров. Случается, что американские актеры тоже снимаются в Англии, но это именно «случается», в то время как «проникновение» в кинопромышленность США английских актеров приняло за последние годы массовый характер. (То же положение и в театре — число английских актеров, приглашаемых для участия в бродвейских спектаклях, неизмеримо превышает число американских актеров, выступающих в театрах лондонского Уэст-энда.)

Газета «Нью-Йорк таймс» посвятила недавно этому обстоятельству несколько статей в своих воскресных выпусках. Автор одной из этих статей, Ригби Дин, приходит к выводу, что одной из причин «засилья» английских актеров в кинопромышленности США является то обстоятельство, что они «пользуются звучащим словом с таким артистизмом, который сегодня редко присущ американским актерам».

В той же статье приведено несколько высказываний английских актеров, снимающихся ныне в Голливуде. Ричард Харрис («Такова спортивная жизнь»), который снимается сейчас в роли короля Артура в голливудском фильме «Камлот» по нашумевшему бродвейскому мьюзиклу, сказал, что его соотечественники многому научились у таких мастеров американского кино, как Спенсер Треси и Джеймс Стюарт с их даром абсолютной естественности. В то же время, по словам Харриса, английские актеры обладают более разработанной актерской техникой — голос, дикция, жесты, — что является результатом их театрального воспитания и участия в классическом репертуаре.

В противоположность Харрису, Ванесса Редгрейв, также снимающаяся сейчас в Голливуде, считает, что американские актеры работают над собою гораздо больше английских. «Понятия не имею, почему американская киноиндустрия использует так много английских актеров. Во всяком случае, не из-за нашего превосходства».

Харрис сказал также, что на него угнетающе действует атмосфера повседневной жизни Голливуда, где между людьми нет подлинного духовного общения. Закончив съемку, он, по его словам, будет «отмывать свою душу от Голливуда».

●

«Американские зрители... знают, что негритянка может произвести уборку дома, умеет петь и танцевать. Но зритель не знает, что есть много негритянских актрис, способных с успехом сыграть роли героинь и инженю, роли характерные и комедийные».

К такому выводу приходит Барбара Энн Тир, анализируя в своей статье ту дискриминацию, которой актрисы-негритянки подвергаются на американском телевидении. Системой распределения ролей в той или иной телевизионной постановке ее продюсер убивает сразу двух зайцев: поборникам расового равенства он может с гордостью заявить, что занимает в своих постановках актеров-негров, тем же, кто выразит недовольство этим обстоятельством, он скажет в свое оправдание, что роли, порученные неграм, слишком незначительны, чтобы «оскорбить чувства» зрителей.

●

Анализируя фильмы, выпущенные Голливудом в течение первой половины 1967 года, известный американский критик Босли Краутер приходит к выводу, что в большинстве из них ощутим явный упадок мастерства. В числе актеров, чьи последние работы были явно неудачными, Краутер называет и таких выдающихся мастеров, как Ричард Уидмарк, Керк Дуглас, Роберт Митчем, исполнивших главные роли в фильме режиссера Эндрю Маклаглена «На Запад» (фильм был показан вне конкурса на V Московском кинофестивале). Фильм этот, по словам Краутера, по своим художественным качествам не может идти ни в какое сравнение со своим давним предшественником — знаменитым фильмом Джеймса Крузе «Крытый фургон», созданным 45 лет назад. Перечислив еще несколько фильмов, не принесших успеха их создателям (среди них картина Отто Преминджера «Торопливый закат»), Краутер пишет в заключение, что наибольшее разочарование (если говорить о фильмах, в создании которых принимали участие крупные мастера) доставила ему комедия «Босиком в парке», поставленная режиссером Джином Саксом по известной пьесе, в течение долгого времени с успехом шедшей на Бродвее. Джейн Фонда и Роберт Редфорд исполняют свои роли, по словам Краутера, «с такой натугой, словно обмениваются ударами дубинкой. Проблема опять-таки в поразительном недостатке мастерства — или бесстыдном безразличии к нему. Не знаю, какой из этих вариантов хуже».

Следует, правда, сказать, что не все кинокритики вынесли фильму «Босиком в парке» столь суровый приговор. Робин

Бин, например, считает, что Джейн Фонда вновь доказала в этом фильме свои выдающиеся способности комедийной актрисы, а исполнение Роберта Редфорда оценивается им еще более высоко. «Редфорд,— пишет Бин,— без сомнения, самый интересный молодой актер из числа появившихся в Америке за многие годы». Да и к самому фильму — лирической комедии о злоключениях небогатой новобрачной пары, поселившейся в роскошном отеле,— Бин относится довольно снисходительно, хоть и указывает на многие промахи режиссуры.

●

Чей ребенок первым родится на Луне — американки Эйлин Форбс или русской Анны Соболовой: таков аспект советско-американского соревнования в области освоения космоса, ставший центральной сюжетной пружиной в фильме режиссера Гордона Дагласа «Далеко-далеко отсюда». Действие фильма происходит, естественно, на Луне, в будущем, и соперничество двух дам развертывается в обстоятельствах весьма драматических. Поначалу за Анной, работающей астрономом на советской станции, пытается приударить неженатый сотрудник американской станции, после чего власти США решают впредь посылать на Луну только супружеские пары. Первая такая пара оказывается неспособной дать лунное потомство, а вторая поначалу также сталкивается с трудностями, среди которых заявление торжествующей Анны, что она уже беременна; однако тревога оказывается ложной: выясняется, что Анна просто шантажировала соперницу, а также своего возлюбленного Игоря, чтобы принудить его жениться на ней. Таким образом проблема остается открытой, и обе женщины все еще имеют равные шансы.

«Еще одним шагом вниз в продолжающемся упадке мастерства Джерри Льюиса» называет этот фильм рецензент журнала «Мансли филм буллетин». Знаменитого комика, играющего в фильме роль мужа Эйлин, пишет критик, словно бы подменили: он ничем не напоминает прежнего Льюиса, хотя и надо в данном случае сделать скидку на глупый сценарий и неизобретательную режиссуру.

## ФРАНЦИЯ

Французская писательница Мартин Моно высоко оценивает выпущенный в серии «Современные кинематографисты» сборник Альбера Сервони «Марк Донской». «Тексты Марка Донского, превосходно переведенные Жаном Катала, замечательно дополняют солидное и поразительно ясное исследование».

●

Франсуа Трюффо, приглашенный на радио в числе других виднейших деятелей культуры, чтобы по своему усмотрению организовать очередную воскресную передачу десятичасовой длительности, настоял на том, чтобы на сей раз передача была построена «монографически». Темой Трюффо выбрал защиту детей.

Вот как определена внутренняя цель его работы как организатора этой передачи: «пробудить в слушателях чувство личной ответственности; обрушиться на бездействие, граничащее с подлостью, ибо оно открывает свободу действий палачам детей; доказать, что вмешательство всегда возможно и может быть результативным».

В передаче речь вовсе не о детях-сиротах или детях-калеках, не о задачах «общественного призрения». Трюффо в содружестве с радиорежиссером Жаком Флораном и радиорепортерами стремится к широкому социальному охвату проблемы, издавна волнующей его, автора «400 ударов». В передачу введено множество бесед, опросов, отрывков из фильмов — документальных и художественных; в непривычной для нее роли документалистки выступила тут писательница Маргерит Дюра.

●

Орденом Почетного Легиона награжден один из лучших художников, работающих для кино и театра, Макс Дуи. Церемония вручения состоялась в залах синематеки и собрала большую аудиторию. Это понятно: Дуи известен не только своим участием в фильмах Ренуара, л'Эрбье, Беккера, Брессона, Гремийона, Клузо, Отан-Лара, Кристиан-Жака, Ле Шануа и оформлением пьес Сартра, Салакру, Ашара и других — еще с довоенных лет Дуи пользуется репутацией настоящего гражданина и антифашиста. В свое время он создал комитет помощи беженцам из гитлеровской Германии; в пору оккупации его дом был местом явки участников Сопротивления. Дуи помог также спасти архивы синематеки от «эвакуации» в Германию.

●

Информируя о том, чем заняты ведущие мастера французского кинематографа, журнал «Ле фильм франсэ э ля синематографи францез» называет имена Карне, Деланнуа, Кристиан-Жака, Марселя Камю. Карне ставит фильм «Молодые волки». Деланнуа начал съемки «Последних дней Адольфа Гитлера». «Кто хочет убить Карлоса?» — так условно называется фильм, над которым работает Кристиан-Жак; здесь речь идет о тайнах разведки, действие переносится из одной европейской столицы в другую, насколько можно судить, маститый режиссер делает свою новую работу в русле общей моды на шпионские фильмы. Марсель Камю готовит картину «Жить ночью» — это первая его работа после сравнительно долгого перерыва — с 1965 года, когда вышла его «Песнь мира» по Жионо.

●

По отзывам критики, фильм Клода Берри «Старик и ребенок», недавно вышедший на экран, обязан своим успехом лиризму и пронзительности автобиографической ноты. История еврейского ребенка, который во время немецкой оккупации скрывается в чужой семье,— это история, пережитая самим постановщиком. Он рассказывает ее с волнующей простотой интонации, притом что рассказывает ее комедийно и гротескно. Война здесь представлена не в грохоте орудий, а в тишине деревушки, не нарушаемой ни топотом немецких

сапог, ни выстрелами; но присутствие оккупантов все время ощущается. Оккупация развязывает и вызывает к жизни низость, эгоизм, трусость, дрожь за свою шкуру, поощряет инстинкты расовой ненависти.

В главной роли старика, в чьем деревенском доме скрывается ребенок, зритель увидел Мишеля Симона. Он играет доброго, в сущности, человека, вскормленного, однако ж, пошлостями газетной пропаганды, привычно повторяющего, что во всем виноваты «жиды, большевики и франкмасоны».

«Старый лев», как называют ветерана экрана в рецензиях, Мишель Симон, конечно, получает в этом фильме львиную долю внимания и успеха; высоко оценена также работа режиссера с юным исполнителем Аленом Коэном.

## ФРГ

В английском фильме «Меморандум Квиллера» западногерманская цензура под давлением неонацистов произвела такие «сокращения», которые превратили заговорщиков-фашистов в... коммунистов. Сообщая об этом факте, английский журнал «Филмз энд филминг» отмечает, что это не первый случай, когда неонацисты вмешиваются в культурную жизнь страны. Так, недавно они чинили всяческие препятствия демонстрации фильма «Звук музыки», потому что в конце картины говорится о том, что в связи с угрозой нацистского вторжения семья героев фильма покидает Австрию.

## ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Полнометражный документальный фильм, посвященный истории Чехословацкой республики, готовит режиссер Павел Гаша. В фильм войдут кинодокументы времен первой мировой войны, а также кадры, рассказывающие о возникновении и деятельности Коммунистической партии Чехословакии. Картина должна быть закончена в 1968 году.

●

Основными вопросами, которые затрагивает в своем интервью, опубликованном в журнале «Фильм а доба», Иржи Бернард, директор пражского кинопроката, являются последствия многоначалия. Прокатом управляют четыре организации: «Народный совет Праги, которому мы принадлежим как предприятие; Главное правление предприятия «Чехословенски фильм», которое является нормативным органом по вопросу о кинотеатрах; министерство образования и культуры, которое является нормативным органом в вопросах административных, и, наконец, Главное управление кинопроката, которое является монопольным владельцем кинопрограмм и копий». Из всех этих организаций Иржи Бернард предлагает ликвидировать Главное управление кинопроката как звено чисто посредническое и по вопросу кинорепертуара прямо обращаться в «Фильмэкспорт», до сих пор подчиненный управлению кинопроката, а также на Баррандовскую киностудию. В этом случае местные конторы проката будут иметь большее влияние на формирование репертуара, так как получат возможность участвовать в разработке производственных планов студий и, кроме того, смогут более полно представить свои требования при закупке иностранных картин.

Вместо Главного управления кинопроката Иржи Бернард предлагает создать ряд специализированных предприятий, находящихся на хозрасчете и приносящих доход. Одно из них занималось бы рекламой, имело бы свою типографию и другие необходимые цехи и заранее обеспечивало бы материалами все кинотеатры. Второе должно заниматься проектированием кинотеатров, производством кинотехники и т. д. Такое предприятие существовало до 1957 года, но затем было ликвидировано; любопытно заметить, что в ФРГ возникла организация «Фильм-Театр Ауфбау», занимающаяся подобными же вопросами; образцом для нее послужила ликвидированная в 1957 году чехословацкая фирма «Фильмпроект».

При такой системе взаимоотношений повысилась бы роль творческих объединений при киностудиях. Они могли бы стать экономически самостоятельными единицами, арендующими на определенное время павильоны в студиях. Финансирование производилось бы из доходов проката. Еще одна статья дохода творческих объединений — средства от продажи фильмов за рубежом, в настоящее время они поступают исключительно на счет предприятия «Фильмэкспорт». Значительные средства даст объединениям и участие в поступлениях от проката иностранных картин, приобретенных в обмен на чехословацкие. Фильмы социалистических стран поступают в чехословацкий прокат только на основе обмена. Эта практика все чаще применяется и в сделках с западными партнерами. Иржи Бернард приводит конкретные примеры: фильм Войтеха Ясного «Вот придет кот», принесший от проката в стране доход в шесть миллионов крон, был обменен на западногерманскую картину «Сокровища Серебряного озера», давшую к концу 1965 года двадцать восемь миллионов крон. Программу короткометражных фильмов Вацлава Таборского обменяли на фильм «Виннету I», доход от его проката составил тридцать три миллиона крон.

●

В фильме «Экскурсия» известного режиссера-документалиста Драгослава Голуба раскрываются тайны фашистского подземного завода в чехословацком городе Литомержице. В годы второй мировой войны заключенные из всех стран Европы производили здесь детали «тигров» и «пантер». Нечеловеческие условия работы привели к гибели более 12 000 человек. Фильм сделан в форме экскурсии, которую «сопровождает» комментатор — бывший эсэсовец. Во время работы над фильмом были обнаружены ранее неизвестные документы, в том числе картотека заключенных.

## ЮГОСЛАВИЯ

Состоявшееся недавно общее собрание Союза кинематографистов Сербии было одним из самых значительных в истории этой организации. Возникшая

в конце прошлого года система «производственных групп», которая все чаще в югославской кинопрессе именуется системой «авторского кинематографа», получила на этом собрании свое официальное признание. Кинематографисты приняли новый устав, созданный с учетом вновь возникших организационных форм и новых отношений в производстве.

До сих пор Союз объединял кинематографистов с различным статусом: одни из них являлись штатными работниками студий, вторые находились на положении «свободных художников» и работали в кино на договорных началах. Объясняя последствия такого положения, журнал «Филмски свет» пишет: «В то время как одни, входящие в штат, осуществляли свои права, другие не могли участвовать в самоуправлении и распределении доходов».

Состоящие в основном из внештатных работников «производственные группы» теперь объединены в специальной секции Союза, и таким образом «свободные кинематографисты участвуют в кинопроизводстве на основе самоуправления».

●

После своей сестры Ганы, снимавшейся в словенской картине «Быки замка», и Яна Брейхова, «актриса № 1 чехословацкого кино», сыграет роль в югославском фильме «Молодой человек». Режиссер картины Крсте Папич объясняет свой выбор не тем, что в Югославии нет актрисы, способной сыграть героиню его фильма. Яна Брейхова приглашена, так как уже при первоначальной разработке сюжета чехословацкая актриса представлялась сценаристам идеальной исполнительницей роли, и характер Эли, героини картины, в последствии разрабатывался с учетом актерской индивидуальности Яны Брейховой. Однако, думая об одном совершенно определенном кандидате на роль, создатели фильма не были уверены, примет ли актриса их приглашение, тем более что при небольшом бюджете фильма они могли предложить ей чрезвычайно скромный гонорар. Все-таки сценарий был переведен на чешский и послан в Прагу. Яна Брейхова вскоре телеграфировала о своем согласии.

О фильме режиссер Крсте Папич говорит: «По существу, наша картина — это история любви. Я изображаю сплетение интимных переживаний героев, но в то же время я стремлюсь не удовлетворяться только описанием этого состояния, но пытаюсь изобразить определенные общественные, моральные и, если хотите, социальные условия, в которых мы живем».

## ЯПОНИЯ

Чудовища и монстры нашли себе оплот в последних двух крупных кинокомпаниях страны. Зрительский успех, который имели фильмы о чудовищах, заставил самую консервативную по духу кинокомпанию «Сётику» изменить своей традиции экранизировать произведения японской классической литературы. Компания создала фильм с монстром длиной в 60 метров весом в 15 000 тонн, излучающим лучи огромной разрушительной силы. Новый фильм «Сётику» пользуется особым успехом у детей. Вслед за «Сётику» свой монстр создала и компания «Никкацу». Ее «героем» стало подводное чудовище, прозванное «гаппа» по созвучию с «каппа» — водяными японской легенды.

●

Мы уже сообщали о том, что в кинокомпании «Тохо» началась работа над новым фильмом «Самый длинный день Японии». Во время съемок столкнулись с деликатной для Японии проблемой — впервые в японском кино актер должен сыграть ныне живущего императора. В 1957 году, когда роль императора Мэйдзи, умершего в 1911 году, была поручена актеру (в фильме «Император Мэйдзи и великая японо-русская война»), это было невиданным для японского кино фактом. Постановщики фильма «Самый длинный день Японии» предусмотрительно дали сценарий фильма для ознакомления императорской семье, которая не возразила против этой постановки. Однако производить съемки в императорском парке и во дворце компании было запрещено. Пришлось воздвигнуть дорогостоящие декорации, на фоне которых будут сняты три коротких эпизода с участием императора. Роль его исполнит знаменитый актер театра Кабуки Косиро Мацумото. Съемки этих эпизодов ведутся в глубокой тайне, и, как сообщают японские газеты, представители прессы на съемочную площадку не допускаются.

●

Японская пресса широко оповещает о новой постановке Акиры Куросавы, которая будет предпринята совместно с американской фирмой «XX век — Фокс». Соглашение об этом подписали Куросава и американский продюсер Элмо Уильямс. Фильм «Тигр, тигр, тигр!» расскажет о событиях двадцатипятилетней давности — нападении Японии на Пирл-Харбор в декабре 1941 года. Словами «тигр, тигр, тигр» японские летчики должны были рапортовать об успехе внезапного нападения. Предполагается, что эта широкоформатная картина будет завершена в начале 1969 года. Сценарий фильма по документам и свидетельствам очевидцев написали Куросава и его постоянные соавторы Хидэо Огуни (один из сценаристов совместного советско-японского фильма «Маленький беглец») и Рюдзо Кикусима. В главной роли, по-видимому, выступит Тосиро Мифуне.

«Меня подавляет глубокое чувство ответственности, когда я начинаю думать об историческом значении будущего фильма», — заявил Куросава при подписании договора, считая, что этот фильм станет вкладом в дело лучшего взаимопонимания между народами.

Константин ИСАЕВ

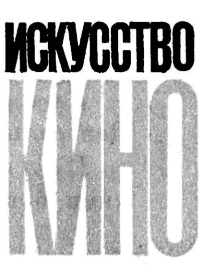
# ПЕРВЫЙ КУРЬЕР

Георгий КАПРАЛОВ,
Семен ТУМАНОВ

# ПРИ СОВСЕМ ДРУГИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ

## (НИКОЛАЙ БАУМАН)

**В связи с приближающимся 50-летием Советской власти многие кинодраматурги работают над произведениями, посвященными истории революции.**
**В этом номере мы печатаем отрывки из новых сценариев, раскрывающих эту тему.**



Константин ИСАЕВ

# ПЕРВЫЙ КУРЬЕР

Первый год двадцатого века. В Мюнхене начинает печататься газета «Искра». Та самая, которую теперь зовут Ленинской «Искрой». Об этой странице истории, о времени подъема революционного движения в России, известно много. Но очень немногие знают о том, как доставлялась газета в Россию, минуя разветвленные и совсем не беспомощные преграды жандармских и полицейских кордонов.

О коротеньком отрезке этой борьбы, о человеке, который был одним из первых, если не самым первым курьером «Искры», расскажет фильм. Одновременно это рассказ о солидарности революционеров.

Десять транспортов «Искры» перевез курьер-болгарин Иван Загубанский в Одессу. Десять рейсов на старых пароходиках О-ва «РОПИТ». Десять раз розыскной отдел департамента полиции шел по его следу и терял этот след. Главе розыскного отдела удалось внедрить в молодую и не очень опытную социал-демократическую организацию провокатора. Одиннадцатый рейс оказался последним. Но и на этот раз драгоценный груз пошел по назначению.

В фильме рассказывается только о двух рейсах — первом и последнем. Фрагменты литературного сценария печатаются ниже.

Ротмистр фон-Гесберг, щеголеватый, подтянутый, в голубой жандармской форме, с пробором в ниточку посреди узкой головы, разглаживает лежащий на письменном столе небольшой газетный лист. Подполковник Критский следит за его движениями равнодушным взглядом маленьких, спрятанных в припухших веках глаз.

Фон-Гесберг выпрямляется, брезгливо вытирает руки платком. Он чистюля. Подполковника презирает за отвислый живот, вечный пепел на полицейском мундире и отсутствие выправки.

— Ознакомились? — спрашивает подполковник, указывая глазами на газету.

— Имел удовольствие! Болтология, гиль, грызутся друг с другом!

Подполковник смотрит на него, вяло помешивая ложечкой в стакане холодного чая.

— Полагаете?

— Ну, как же...

— А вы взгляните еще разик. Ей-ей, голубь мой, стоит того!

Ротмистр пожал плечами, наклонился.

На столе лежала «Искра». Скромный небольшой лист. Тонкая бумага, шрифт простой до скудности.

Голос ротмистра. Гляжу, нового не усматриваю. Газетка. (*Ирония.*) Центральный орган Российской социал-демократической рабочей партии...

Голос подполковника. Ну а справа, справа-то, что напечатано мелкими буквами?

— «... Из искры возгорится пламя!»— фон-Гесберг насмешливо поднял бровь.— А мы его водичкой холодненькой польем...

Подполковник совсем прикрыл узенькие глаза.

— Так-с! Просто! Надо полагать, вы не слышали фразочку эту ранее? Нет? Так я и думал! А она из послания господ декабристов к стихотворцу Пушкину взята-с! Декабристы почили в бозе, а фразочка, фразочка-то живет? Это как?

— Так ведь почили, господин подполковник! Рецепт!

— На пяток бунтовщиков годится! А далее? Это вам не дворянские вольности, ротмистр, не Стеньки Разина бунт, не Пугачев... Эти знают, куда гнут!..

Фон-Гесберг надменно вскинул голову, раздул ноздри.

— Прикажете испугаться, господин подполковник?

— А почему бы и нет, голубчик? Искру затоптать надобно, не то поздно будет.

— Вы... смеетесь надо мной?

— Господь с вами, голубчик!— подполковник был доволен.— И на ум не взбрело! Я вас, Николай Карлыч, высоко ценю и донос, который вы на меня в Санкт-Петербург направили, с истинным удовольствием читал.

Фон-Гесберг ужасно смешался.

— Но позвольте...

— Да вы не смущайтесь, Николай Карлыч,— подполковник легонько посмеялся.— Дело житейское, блеснуть кому не хочется, а в доносе вашем наблюдение есть тончайшее. Вы верно подметили, что газета эта (*подполковник положил ладонь на «Искру»*) не из Петербурга к нам попадает, а от нас в Петербург. Мы виноваты. Важнейшее наблюдение! Хоть и вызвано оно недовольством моей персоной, ну да ведь того-то вы и хотели, а? Что ж касаемо новомодных соображений ваших, как газету истребить, и презрения вашего к тем, кто в городе Мюнхене ее сочиняет, то это, ангел мой, глуповато, хотя... по молодости вашей и простить можно-с!

Он снова тихонько посмеялся, собрал лицо в благодушные морщинки, поглядел узкими щелочками. Фон-Гесберг выпрямился.

— Вы меня оскорбить хотите? Да, я убежден, что мы либеральничаем, миндальничаем с этим сбродом, а их вот...— Он сжал кулак. — Идея моя в том...

— Те-те-те! Мне не идеи ваши нужны, мне провокаторы нужны! Вот так-с!

Он любовался обидой, смущением ротмистра.

— Жду приказаний, господин подполковник!

— Эх-хе-хе! Молодо-зелено! Николай Карлыч, голубчик мой, не бомбочки нам страшны, не бомбометатели! Вот это!— Хлопнул по газете. — А вы...— Он порылся в ящике стола, отыскал бумажку с двумя жирными птичками на полях, не глядя протянул фон-Гесбергу. — Вот-с! Донесение негласного нашего наблюдателя. Газета им обнаружена в железнодорожных мастерских. Замечен там молодой человек весьма красивой наружности, чернявый, по виду студент. Росту высокого, осанки дворянской. Привычка: при разговоре сильно размахивает правой рукой. Благоволите обратить внимание. И... без идей новомодных!

Он кивнул, помешал холодный чай и забыл о ротмистре фон-Гесберге.

**Двор судоремонтного заводика. Свалка. Горы железного лома. Узкие проходы между ржавыми холмами. В просветах между ними море, солнце.**

Докумыга раздает «Искру», вытаскивая ее из-под брючного ремня. Трое рабочих. Четвертый, безусый паренек, сидит на дырявом котле повыше. Сторожит.

— ...Тебе, для слесарей, десять штук,— деловито говорит Докумыга.— Тебе, Федя, пяток... тебе, для клепальщиков, тоже пяток!

— Пятнадцать?— пожилой клепальщик прикладывает руку к уху.

Докумыга подмигивает, повышает голос:

— Пять!

— Не слышу!

— Брешет! Все слышит, старый черт!— хмуро говорит слесарь.

— Без отдыху травит! — откликается сверху паренек.

— Двенадцать?— клепальщик невозмутим.

— Три! — Докумыга растопыривает пальцы.

— Тогда пять давай!— Смех.— Ржете, жеребцы? Клепальщик ухом не слышит, клепальщик только глазом и может правду взять! Что нам пяток? Каждому охота до нутра вникнуть...

—Да пойми ты, жадный человек,— горячась, Докумыга сильно размахивает правой рукой. — Это не просто газета, это «Искра», искру в карман не прячут для личного пользования, она должна бежать по людским сердцам, как по бикфордову шнуру, до запала, до взрыва великого!

Клепальщик закряхтел. Докумыга смягчил пафос улыбкой, отслюнил экземпляры и попросту:

— Держи! «Искра», «Искра», «Искра»... мало ее, газеты, а Россия велика...

Сверху негромко крикнул дозорный:

— Полундра!

Рабочие забеспокоились.

— Тикай, Арсений! Идет кто-то...

— Успею!

— Да не форси... Сюда давай. Голову пригни!

Конкордия ждет Докумыгу у строений порта, неподалеку от подножия одесской лестницы.

— Ты? Здесь? В порту... Каким чудом?

— Догадайся.

— Встреча?

Конкордия, опуская ресницы, улыбается:

— Нет.

— Кружок? Нет... твой на Пересыпи. Постой... нет, не берусь угадывать.

— Ну, еще немножко погадай.

Докумыга заглядывает ей в глаза, всем лицом светлеет:

— Не может быть! Никогда не поверю! — Конкордия улыбается.— Неужели захотела меня повидать? Просто увидеть? Просто так таки... Без дела? Ни с того ни с сего? Милый мой синий чулочек...

— Замолчи! Сейчас столкну в пропасть.

— Нельзя! По конспиративным соображениям! Попадем в полицию...

Они поднимаются по лестнице. Конкордия неожиданно хватает его за руку, увлекает на боковую тропку откоса, заросшую густыми акациевыми джунглями.

— Здесь полиция не увидит. Готовься, презренный.

Докумыга падает на колени, скрещивает руки на груди:

— Жду казни!

— Встань сейчас же!

— Не встану!

Конкордия опускается рядом с ним, кладет руки на плечи, целует. Быстро отворачивает лицо, садится в полоборота, невидящими глазами смотрит в просветы кустарника на далекий блеск моря. Докумыга ничком бросается на траву, зарывается лицом в ее колени. Голос его звучит глухо:

— Я люблю тебя. Ты... земля, небеса, звезды! — Поднимает голову.— Ты знаешь — революция моя жизнь, но иногда ты...

Конкордия зажимает ему рот.

— Не нужно... слишком много слов, Арсений... без них лучше, чище...

— Любишь?!

Конкордия сжимает его лицо в ладонях, долго смотрит в глаза. Торопливо несколько раз целует.

Ранние сумерки окутали город дымкой. В ротонде бульвара грянули первые такты вальса. Гарнизонный оркестр начал вечернее увеселение. Протягивал руку бронзовый дюк де Ришелье. Одесса принаряжалась к вечеру. Ламповщики зажигали уличные фонари факелами на длинных палках. Вспыхнули лампионы знаменитых одесских кофеен «Фанкони» и «Робина». Из пролеток лихачей высаживались негоцианты в белых жилетах, кокотки, шулера. Кричали турки — продавцы сластей и лимонной воды. Бурно перекликались одесситы, моряки английских, греческих, итальянских судов.

Маленький, дурно освещенный городской сквер. В Одессе его называют Александровский садик.

Скамьи в тени старых платанов. Парочки на скамьях. Редкие гуляющие.

В одном из самых затененных уголков отдыхает пожилой человек. Скрещенными руками опирается на суковатую палку. Конкордия приближается неторопливо, гуляющим шагом. Присаживается на край скамьи. Оглядывается.

— За вами чисто!— сидящий говорит негромко.

Конкордия порылась в сумочке, положила на скамью небольшой сверток.

— От Фомы, шифр тот же... На этот раз из Лейпцига...

— Почта?

— Нет. Оказия.

— Лучше. Почтовый адрес переменили?

— Да.

— Теперь — «Искра»! Где транспорт? С мест не просьбы идут, вопль! Нужно посылать морозовским ткачам, в Иваново, в Орел...

— По моим расчетам должен прибыть завтра...

— Должен? Или прибудет?

Конкордия твердо:

— Прибудет. Куда передать?

— За газетой придут. Говорите адрес.

— Клиника доктора Дю-Буше. Спросить мадемуазель Марселину. Прийти от... мадам Надин!

— Если что-нибудь не так, в субботу здесь же. Прощайте.

Он, кряхтя, поднимается и, опираясь на палку, уходит. Конкордия остается. Быстро оглядывается, не пошел ли кто следом. Но все тихо. Только парочки целуются да невнятно воркуют голоса.

Пароход «Олег» в море.

Загубанский вталкивает неуклюжие чемоданы под койку, закрывает дверь каюты.

В междупалубном трюме стоят клетки. Гогочут гуси. Возле клеток сидит на корточках черноволосый угрюмый паренек лет семнадцати. Загубанский останавливается, ерошит ему волосы, ухмыляется:

— Ну как гуси, Петко? Не худеют?

— Нэ!

— Смотри! Убытки потерпим.

Загубанский стоит на палубе. Тихое море. Мир. Тишина.

По утренним улицам Одессы идут Конкордия и Докумыга. Она, незаметно для себя, ускоряет шаг. Он беззаботно весел.

— Не торопись так, хорошая моя, еще могут подумать, что мы конспираторы, заговорщики...

Он хохочет, показывая крепкие белые зубы. Девушка взглядывает на него.

— Завидую тебе, твоей уверенности, но не могу так, не научусь никак...

Он нежно придерживает ее руку.

— Ты замечательная, ты храбрая, ты сама себе не знаешь цену, ты моя руководительница (*ласковая насмешка*), которую я беспрекословно слушаюсь!

— Не нужно!— она сводит тонкие брови.— Сейчас есть только «Искра», «Искра» и ничего больше, «Искра», которую нужно взять и доставить! А теперь остановимся и оглянемся. Мы идем слишком уж беспечно...

Она останавливается, чтобы раскрыть зонт. Солнце уже начало припекать. Осторожные взгляды. В стороны и назад. Прохожих мало, и ничего подозрительного. Два-три человека. Барышни. Собаки с высунутыми языками.

— Ну, что ты? — весело говорит Докумыга.— Не в первый раз! Ведь никого... Да и кто мы такие? Влюбленные в парке! Студент и курсистка...

Они отправляются дальше. Впереди ограда и деревья парка. Но филеров они все-таки не приметили.

Мы их видим. Филеров двое, и они опытны. Идут по обеим сторонам улицы. Высокий, в маленьком, не по размеру канотье, сутулый, обладающий, по видимости, огромной физической силой, и приземистый, незаметный, похожий на приказчика бакалейной лавки. Они обмениваются только взглядами и едва заметными движениями.

Старый парк. Позеленевший камень парковой стены, в которой вырезаны полукруглые арки. За арками глубоко внизу море. Перед стеной пустынная сейчас площадка кафе-шантана, круглые, голые железные столики, стулья, составленные пирамидами.

На краю площадки башенка-беседка, увитая плющом. По утрам парк пуст, безлюден. Сквозь прорехи плюща он просматривается весь, как на геометрическом чертеже, со всеми своими аллейками, тропками, клумбами.

В беседке на скамье удобно расположился Загубанский. Ему достаточно слегка раздвинуть листья, чтобы увидеть все подходы к беседке. Рядом с ним на скамье огромная коробка свадебного торта, перевязанная лентами, с большим бантом.

Загубанский увидел парочку издали. Следил за их приближением с невозмутимым лицом. Переставил коробку поближе. И вдруг взгляд его стал напряженным, острым. На скрещении аллей он увидел быстро мелькнувшую фигуру. Потом вторую. Канотье блеснуло на солнце.

Конкордия и Докумыга уже близко. Увидеть то, что видел Загубанский сверху, они не могли.

Загубанский сделал резкое движение, словно захотел выбежать из беседки. Но уйти незаметно нельзя. Он напряженно смотрел сквозь просветы листвы.

Преследователи не появлялись. Загубанскому показалось, что их и не было вовсе. Под ногами поднимавшихся в беседку затрещали ступени. И тогда из-за купы деревьев осторожно высунулась голова. Сомнений больше не было. Загубанский повернулся к входящим в беседку. Конкордия улыбалась радостно, облегченно. Хотела заговорить. Загубанский приложил палец к губам.

— На объяснения времени нет,— сказал тихо и быстро.— Вы привели за собой хвост...

— Этого не может быть! — Докумыга возмутился.

Загубанский осторожно отодвинул листья.

— Глядите.

— Ничего не вижу!— шепнула Конкордия. Теперь она была спокойна, Докумыга взволнован, сердит.

— Вам не померещилось?— спросил он.

— Смотрите!— настойчиво сказал Загубанский.— Два больших платана, видите? На одной линии с ними китайский уродец...

— Вижу!— сказала Конкордия.

Загубанский поглядел на нее, на Докумыгу, на картонную коробку. Потер бровь. Скороговоркой:

— Уходите! Так же, как пришли. Может быть, решат, что вы сюда зашли случайно. Поводите их по улицам... — Он посмотрел вопросительно:— С вами ничего компрометирующего?

— Конечно, нет! — Докумыга волновался и почему-то злился на Загубанского.— Мы не дети!

— Прекрасно! — сказал Загубанский.— Я уйду попозже...

— «Искра»?!— Конкордия показала на коробку.

— Останется здесь. Со мной.

Докумыга думал. Лицо его кривилось от напряжения, но ничего путного в голову не приходило. Конкордия смотрела в просветы листвы.

Загубанский переводил глаза с одного на другого. Как всегда в минуты опасности, движения его становились все замедленнее, он едва заметно улыбался, слегка трогал пальцем бровь. Напомнил:

— Мы здесь слишком долго! Пора!

Конкордия обернулась к нему:

— Есть запасная явка. Совсем чистая. Костецкая, 31. Спросить дядю Гришу. Это на Молдаванке. Вы знаете, где Молдаванка?

Загубанский медленно улыбнулся:

— Молдаванку знаю. Желаю вам удачи!

— А мы вам особенно!— она посмотрела на Загубанского, на коробку, улыбнулась тревожно.

— Пойдем! — Докумыгу вдруг охватило злобное веселье.— Мы этих мерзавцев поводим...

Они спустились по скрипучим ступеням и, не оглядываясь, пошли по дорожке. Загубанский следил сверху. Он увидел, как двинулись филера, как дали молодым людям отойти, как последовали за ними. Увидел, как они сошлись, склонили друг к другу головы, зашептались. Увидел, что низенький последовал за парой, а высокий, широко шагая и уже почти не прячась, направился к беседке.

Бежать было глупо.

Филер подошел к самой беседке, прислушался. Все было тихо. Огляделся—никого. Начал подниматься медленно, осторожно. Заглянул в беседку, повертел головой. Никого. На скамье лежит огромная, перевязанная бантом коробка, а на ней широкополая соломенная шляпа.

Филер еще осторожнее шагнул в беседку. Лицо его выражало тупое недоумение. Он наклонился к коробке с опаской. Дотронулся. Обнюхал, как собака.

И только тогда Загубанский прыгнул на него сверху. Это было облегчением. Он висел над входом в беседку в страшно неудобной позе. Короткий удар ребром ладони по шее, и филер свалился мешком. Загубанский выпрямился, отер пот, надел шляпу и взял коробку.

Низкий следовал за парой по улице. Он часто оглядывался, но второго все не было. Прохожих становилось больше, филеру пришлось приблизиться, чтобы не потерять преследуемых. На углу двух оживленных улиц пара внезапно остановилась.

Молодые люди попрощались. Разошлись в разные стороны. Филер заметался, потом, отчаянно махнув рукой, плюнул и побежал за Докумыгой.

Конкордия ушла недалеко. Зайдя за угол, она остановилась, раскрыла зонтик, выглянула. Докумыга уводил филера все дальше. Второго не было видно. Конкордия тревожно перевела дыхание. Мимо пробегала конка. Девушка подобрала юбку, побежала, догнала, вскочила. Выглянула с площадки. Никто не преследовал.

Сутулый вышел из беседки, слегка покачиваясь, потирая шею. На воздухе стало легче. Он побежал.

Выход из парка. Сутулый выбежал, огляделся. Через улицу, очень далеко, он увидел господина в широкополой соломенной шляпе, который садился в пролетку лихача на извозчичьей стоянке. Филер побежал, уже не скрываясь. Прыгнул на дрожки. Толкнул извозчика в спину:

— Давай! Вот за тем...

— Господин...

— Гони, сукин сын, в часть захотел?!..

Извозчик, перекосившись, хлестнул лошадь.

Лихач на резиновом ходу и тряская извозчичья пролетка понеслись по городским улицам. Миновали собор, повернули раз, другой, третий. Каждый раз филер привставал, беспокойно вертел головой, боялся упустить. И каждый раз вздыхал с облегчением, когда замечал в конце следующего квартала широкополую шляпу. Лихач ехал ровной рысью, не торопился.

Пошли улицы поплоше. Детвора играла посреди мостовой; мальчишки пытались прицепиться сзади. Это дало возможность Загубанскому обернуться.

Извозчик с преследователем держались поодаль, но не отставали.

Лихач обернулся.

— Теперь куда?

— На Дальницкую!

— На Дальни-ицкую? — лихач присвистнул.— Это на Молдаванке-то. Туда господа не ездют...— стал фамильярным.— Слушай, господин, а деньжата на лихача у тебя есть? В такую далюгу и прибавить надо!..

— Можно! — согласился Загубанский и бросил взгляд через плечо. — Прибавь ты, и я прибавлю!

— Уговор! — лихач привстал, потянул вожжи: — Эй, поберегись!

Гнедой конь пошел полным ходом. Дрожки стали быстро отставать.

— Гони! — крикнул филер.

Улицы Молдаванки. Выбоины, мусор, босоногая детвора, которую пронзительными голосами скликают простоволосые женщины, уличные торговцы, громко выхваляющие свой товар — сладкие рожки, моченые яблоки, семечки, мороженое. Загубанский напряженно оглянулся. Вытащил из кармана деньги, отслюнил трешку. Сунул лихачу. Тот придержал:

— Приехали?

— Скоро! Сюда поверни! Так!

Загубанский спрыгнул на ходу. Рысак по инерции пробежал еще, лихач натянул вожжи, стал поворачивать. Огляделся. Переулок пуст, седока и след простыл.

Из-за угла вынырнули извозчичьи дрожки. Филер стоял.

— Стой, стой, говорю!

Слез, подбежал к лихачу.

— Куда пассажир пошел?

Лихач присвистнул, оглядел филера, понял:

— А черт его, батьку, знает. Провалился, как в колодец! Может, туда пошел, а может, сюда...

Филер огляделся. Облупленные двух- и трехэтажные дома. Стали появляться люди. Они собирались у подворотен, высовывались из окон.

— Езжайте отсюда, пшли! — сказал филер извозчикам. — Чтоб духу вашего здесь не было...

Он пошел к ближайшему углу.

...Загубанский поднимался по грязной лестнице, заставленной мусорными ведрами. Под ногами шныряли кошки. Двери кухонь раскрыты настежь. Молдаванка никогда ничего не скрывала, кроме того, что было необходимо скрыть. Женщины, молодые и старые, в шлепанцах на босых ногах, в засаленных платьях, пекли, ва-

рили, жарили и разговаривали одновременно на всех этажах. Загубанский заглянул в одну из кухонь. Спросил наудачу:

— Где здесь тетя Нюся?

Женщины высыпали сразу отовсюду. Свешивались через перила лестницы. Уставились на господина с пакетом. Ответило ему одновременно не менее пяти голосов:

— Здравствуйте! Ему нужна тетя Нюся! Куда же вы суетесь? Возьмите глаза в руки! Вот кухня тети Нюси! Вот ее Левка кричит, чтоб он подавился с таким криком!..

— Чтоб ты проглотила язык, мерзавка! — крикнули снизу басом. — Вот ты дождешься, я поднимусь к тебе!..

Женщины разбежались по своим кухням. Загубанский спустился вниз. На пороге своей кухни стояла тетя Нюся. Бас принадлежал ей. Он выходил из мясистого рта, украшенного небольшими усиками. Груди колыхались под кофтой, как арбузы.

— Вы тетя Нюся? — крикнул Загубанский.

Кричать приходилось поневоле. Нужно было перекричать невидимого Левку, который находился за спиной тети Нюси, в кухне, полной пара и чада.

— Допустим, я тетя Нюся! Что из этого?

— Мне нужно с вами поговорить...

— Интересно за что! Но заходите в помещение, если вы хотите поговорить со мной, а не со всей Молдаванкой! Вы видите эти носы? Так они самые длинные на этой улице!

Загубанский поднял голову и увидел гирлянду женских голов, свесившихся со всех лестничных пролетов. Засмеялся и протиснулся мимо тети Нюси на кухню. Она с треском захлопнула дверь.

— У вас симпатичный смех, молодой человек, — крикнула тетя Нюся.— Но это еще не значит, что вы сами симпатичный. Можете выговориться, но сначала я убью вот это! Вы видите этого мальчика? Так это сидит моя смерть!..

Речь шла о Левке, который сидел в ведре. Над ведром подымался пар. Левке было три года. Орал он без слез и без злости, методически выплескивая воду на пол. Загубанский посмотрел на него сочувственно.

— Вы хотите сварить его?

— Я его лечу от коклюша... но вы же не детский доктор! Слушайте, скажите откровенно, что вы здесь потеряли?

— Я ищу! — Загубанский нагнулся к уху женщины, чтобы не кричать. — Мне нужен Яшка-барончик! Мне сказали, что тетя Нюся всегда знает, где он.

Тетя Нюся отшатнулась, долго смотрела на Загубанского, тяжело дыша полуоткрытым ртом. Орал Левка.

— Где вам это сказали, молодой человек? — спросила наконец тетя Нюся.— В полицейском участке?

— Нет, тетя Нюся,— Загубанский засмеялся.— С полицией у меня плохие отношения. Не такие, как у Яши, но... еще хуже! А про тетю Нюсю мне сказал сам Яша... когда-то...

— Когда-то я была красавица! — вздохнула тетя Нюся.— А за Яшу я могу сказать вам только одно: он отчаянно нервный. Один лишний вопрос, и готово, вам нужен профессор или саван!

— Все равно я задам вопрос.

— Вы тоже подарок, как я посмотрю! — Тетя Нюся двинула на плите чадящую сковородку, щелкнула по пути Левку, сказав: «Сиди смирно, смерть моя!», вытерла руки о подол, этим же подолом вытерла табурет. — Хорошо! Не жалуйтесь потом, что я вас не предупредила. Садитесь, вот чистая табуретка. Я поговорю с одним человеком. Можете поставить свой пакет на пол, в этой кухне его никто не украдет. Не скажу это за лестницу, там держите зубами. Слушайте, вы, часом, не акушер?

— Нет, тетя Нюся...

— Слава богу! Акушера лично я хочу видеть только на том свете.

Тетя Нюся, переваливаясь, двинулась к двери во внутренние комнаты. На пороге остановилась, погрозила Загубанскому и Левке. Левка продолжал орать. Загубанский присел перед ним на корточки.

— Момче! — серьезно сказал Загубанский. — Если ты будешь так кричать, вода закипит, что тогда?

Левка прекратил крик на мгновение, только для того, чтобы показать Загубанскому язык. И снова принялся за свое. Загубанский задумчиво посмотрел на него и тоже высунул язык. Но сделал это так умело, что Левка умолк и пригляделся. Высунул в свою очередь.

— Кто больше просидит с высунутым языком, ты или я? — спросил Загубанский.

Левка запыхтел, сделал нечеловеческое усилие, чтобы победить.

В кухне наступила тишина. Они сидели — Левка в ведре, а Загубанский перед ним на корточках — с высунутыми языками. В этой позе их застала тетя Нюся, которая вернулась в сопровождении человека небольшого роста, похожего на Наполеона Бонапарта и с осанкой Бонапарта. Человек держал правую руку в кармане, который подозрительно оттопыривался. Левая рука щелкала подтяжкой. Тетя Нюся бросилась к ведру.

— Почему ребенок молчит? Он умер? Что ты делаешь, несчастье мое? — и тетя Нюся попыталась запихнуть Левке язык обратно в рот. Левка мужественно сопротивлялся.

— Ну? — спросил Наполеон Бонапарт. Голос у него был деликатный.

Загубанский разогнулся, с улыбкой посмотрел на него:

— Не узнаете меня, Яша?

Яша пригляделся, взмахнул наполеоновской прядью. Вытащил руку из кармана.

— Чтоб я пропал, это же Ваня! Тетя Нюся, это дорогой гость! Но ты же стал красавец девяносто шестой пробы! Я же мог тебя не узнать и напачкать в кухне у тети Нюси! Был бы хорошенький сюрприз.

— А я б тебе разбила голову этой каструлей! — хладнокровно сказала тетя Нюся. — Чтоб ты знал, что ты в приличном доме! Новости, поднимать здесь стрельбу и пугать ребенка...

— Чтоб наш молдаванский мальчик испугался с пустяков? — Яша любовно толкнул ногой ведро, на что Левка ответил оглушительным воплем. — Он вырастет и не будет каким-нибудь ничтожеством, каким-нибудь ширмачом! Он будет...

— Доктором! — твердо закончила тетя Нюся.

— Когда рак свистнет! Он вырастет и с божьей помощью зарежет свою маму, бывшую знаменитую хипесницу!

— Чтоб у тебя язык отсох! — спокойно сказала тетя Нюся. — Чем вести босяцкие разговоры на кухне, лучше позвал бы гостя в приличное место...

Левка снова орал. Яша вынул из кармана блестящий, никелированный револьвер и повертел перед глазами ребенка. Левка протянул руки и в первый раз закричал членораздельно:

— Дай, дай, дай!

— Видите? — спросил Яша. — Кто прав? Идем сюда, Ваня, и я тебя угощу с такого вина, какого мир еще не видел! И ты мне выложишь свое горе. Я же понимаю, ты пришел к Яше не в гости,— он прищурил один глаз.— Или нет?

— Вы угадали, Яша! — твердо сказал Загубанский. — Сейчас все скажу и выпью с вами вина, но где-то здесь, за воротами, филер...

— Ну? — Яша насторожился.— До сих пор ты мне такие знакомства не делал! Что это значит?

— Не было выхода. Он прилип ко мне на Дерибасовской. И я вспомнил, что Яша однажды сказал: хоть ты был дурак и останешься дураком, но я тебя выручу, когда нужно будет...

— Правильно! Я так сказал.—Тете Нюсе: — Золотая память. С такой памятью другой человек не дожил бы до субботы! — Загубанскому: — Я шучу! Вообще мы с политической полицией не в контрах, но ходить на нашу улицу — это уже нахальство! Тетя Нюся, кто тут близко из мальчиков?

— Сашка-пиндос во дворе, но, между нами говоря, мне это все не нравится...

— Кому это может понравиться? Пусть Сашка взойдет сюда...

Тетя Нюся перегнулась через подоконник и свистнула, заложив в рот два пальца.

— Чтоб вы знали, тетя Нюся, что этот интересный иностранец делает революции. Нашел себе дело. Когда он был молодой, я предложил ему золотое дно. Но нет! Он желает ходить без штанов, но чтоб все бедные стали богатыми!

— Не дурите мне голову! — сказала тетя Нюся.

Яша захохотал.

— Видите? Тетя Нюся знает, почем фунт мыла! Она еще таких ненормальных не слышала! Тетя Нюся, клянусь памятью моего дедушки, он в жизни не был вором! Он просто чудак, это даже интересно! А-а! Вот молодой человек, который не торопится, когда его зовут старшие.

В кухне появился юноша лет семнадцати. Грязной рукой, украшенной кольцом, он пощипывал едва пробивавшиеся усики.

— Я глубоко извиняюсь, Барончик, но я давно тут!

— Хорошо! Слушай, мальчик, у нас на улице крутится лягавый. Он мешает моим друзьям дышать воздухом. Возьми кого-нибудь, и прекратите это безобразие! Что за манеры! Но... — Яша поднял палец,— без неприятностей. Иди сюда. Ближе.

Юноша подошел к Яше, тот вытащил у него из-под рубашки нож.

— Я, кажется, не ребенок, Барончик! — обиженно сказал юноша.

— Иди, иди! Помни, будете баловаться, я из вас сделаю подливку.— И, когда юноша ушел, снисходительно: — Кто из нас не был молодым? Но я их пробую помаленьку...

— Лучше бы я пробовал, Яша! — со вздохом сказал Загубанский.

— Ну да! — Яша захохотал. — Ты бы из них наделал... Держу пари, Ваня, что сделай тебя министром, ты бы всех нас перебил!..

— Не всех! Но тебя, Яша, может быть!
— Так иди к полицмейстеру и скажи: Яша там-то и там-то...
— Это другое дело...
— Тогда идем пить вино! Пока ты еще не министр...
— Слушайте, выкидайтесь отсюда,— сердито сказала тетя Нюся, — у меня подгорает вторая сковородка лука, а ребенок уже синий!
В комнате с низким потолком, куда привел Яша, стояли шаткий стол, накрытый плюшевой скатертью с бомбошками, этажерка со слониками и фотографиями, венские стулья вдоль стен. В скрипучей качалке у окна раскачивалась красивая девица. На роскошное хоть и грязноватое платье, расшитое стеклярусом, плескала вино из стакана, зажатого в руке.
— Кавалер! — сказала она хрипло. — Убежал на сто лет, я тут подыхаю от скуки...
— Вот... — Яша махнул рукой. — Честь имею представить барышню Матильду! Если ваша революция имеет в эрфуртской программе травить всех женщин мышьяком, так я с вами...
— Зачем же! — Загубанский улыбнулся.— Красавиц надо беречь.
Девица обратила на него благосклонное внимание.
— Брунетик! — закричала она радостно. — Садитесь ко мне на колени, будем качаться вместе!..
— Между прочим мосье иностранец! — наставительно сказал Яша. — Хорошенького представления он получит о месте, где его угощают сальностями вместо того, что надо! Встань, лярва, дай чистый стакан. Ты знаешь, что это за человек? Когда ему было восемнадцать лет, он нашел меня на Бугаевке. Я лежал. Фараоны сделали мне три сквозняка в фигуре. Так он понятия не имел, кто я, взял меня на ходку и тарабанил три версты. Ну? Яша помнит, кто ему сделал гадость, и помнит, кто ему сделал радость!
В комнату просунул голову Сашка-пиндос. Он хихикал.
— Барончик, вы здесь?
— Я здесь, а где лягавый?
— Вы умрете со смеха... Он упал в яму с известкой!
— Где?
— Будьте спокойны, во дворе Моси-бакалейщика! Мы даже ничего не делали, умереть мне на этом месте. Он первый подошел к нам с вопросами. Мы ему показали двор, но не показали доски над ямой... Побежите туда, это просто опера царь-салтан. Что кричит он и что кричит Мося-бакалейщик, который крутится там с веревкой тащить его, вы за деньги не услышите, чтоб я так сдох!..
— Хорошо! Молодец! Но не иди туда, он тебя признает...
— Как же! Не сегодня...
— Ну-ну! Марш отсюда...
Яша с гордостью посмотрел на Загубанского.
— Имеем чистый воздух. Это не Невский проспект, Ваня. Это Молдаванка...

Ротмистр фон-Гесберг хлестал филера по щекам и приговаривал:
— ...Это за то, что упустил, это за известку, это за глупость, это за излишнее усердие.

— Как же, ваше выскородие...

Филер мотал головой, не смея отодвинуться. Фон-Гесберг отступил, брезгливо отер руку платком.

— Хватит! Отправляйся обратно, ищи, где хочешь! И посмей еще раз всыпаться!

— Ваше выскородие! Когда я выскочил оттеда...

В дверь просунул голову второй филер. Тот, что ходил за Докумыгой.

— Ваше благородие! Донесение есть...

В студенческой дешево меблированной комнате Докумыги идет обыск. Хозяйка квартиры, растрепанная, придерживая на груди засаленный капот, воет, злобно поглядывая на Докумыгу.

—... Где теперь возьмешь приличного жильца? Чтоб моим врагам подавиться таким горьким куском...

— Господин Докумыга,— равнодушно сказал пристав, не обращая внимания на хозяйку,— пожалуйте!

— Это произвол! — Докумыга раздул ноздри.— В чем меня обвиняют?

— Собирайтесь! В полиции все и расскажете!— Городовому:— Сироченко, веди!

Сироченко приблизился.

Ротмистр фон-Гесберг, щеголеватый, в голубой жандармской форме, вошел в кабинет подполковника Критского и положил перед ним папку допроса. Брезгливо отер руки носовым платком.

— Извольте! — сказал он, тщательно скрывая недовольство.— Вот последний из нынешних. Зря, господин подполковник, не хотите допросить по моему методу. Верьте слову, быстрее бы дело пошло. А еще лучше, отдали бы его нам, в жандармерию...

— Успеется, Николай Карлыч, — подполковник покивал благодушно. — Успеется! Ну, и каков? Из убежденных?

Фон-Гесберг пренебрежительно махнул:

— Все они «убежденные»! Личность...

— Личность, а?— подполковник отдулся в усы.—Студиозус... — Он отвернул обложку папки, посмотрел, поднял брови. — Так, так! А может, вы, того... резко с ним, а? Вот что, голубчик, вы его приведите, я с ним по... отечески, а там посмотрим! Может быть, отдам вам, а может, и... не отдам!

Ротмистр фыркнул, сдержался, вышел. Подполковник вздохнул, сделал вялую попытку стряхнуть пепел, снова уставился в папку. Ротмистр пропустил в кабинет Докумыгу. Тот вошел с гордо поднятой головой. Подполковник бегло оглядел его узенькими глазами.

— Вы, ротмистр, оставьте нас, так сказать, тет-а-тет! — Ротмистр, скривившись, вышел. — Присаживайтесь, чего вы в такой гордой позе стоите, будто вы Марат какой или Робеспьер? У нас тут гильотины нет, все попросту, знаете ли...

Докумыга усмехнулся, сел. Подполковник долго и молча смотрел на него, покачивая головой. Докумыга еще выше вскинул голову, хотел что-то сказать, удержался. Подполковник вздохнул:

— Нервы, нервы! Воспаление духа, дурные примеры, и более ничего! Все кричат, и я кричу! Все хотят ниспровергать, и я хочу! Вот вы ироническую улыбочку выдавили, а ведь через силу, признайтесь!

Докумыга усмехнулся:

— Послушайте, господин жандарм, не изображайте Мефистофеля. Я не Фауст! Предыдущий этот... господин позволил себе кричать. За кого меня здесь принимают?

— За государственного преступника, молодой человек, вот-с за кого!

— Что ж, судите меня, казните! Но не унижайте!

— А у вас уж и голосок задрожал! За что ж вас казнить? Не велика вы птица. А вот за сношения со злонамеренными лицами положена вам будет по уложению о наказаниях Российской империи — каторга...

— Как?

— А вот так-с! И не Робеспьером туда пойдете, а обыкновенным каторжником с обритой головкой... А на этапах грязь, вонь, параши. И героем себя не почувствуете, не надейтесь, потому как никто геройства вашего не увидит, да и не нужны вы будете никому!

— Послушайте, вы хотите запугать меня?

— Напротив того, милый мой! Я, знаете ли, преуменьшаю, чтобы чувствительность вашу не задеть.

— Напрасно!

Подполковник словно и не слышал. Постукивал папиросой о крышку деревянного портсигара. Недоуменно пожал плечами:

— И зачем вам вся эта мука, ума не приложу. Ну, с позволения сказать, лезет в революцию всякая шваль голодраная, понимаю! Ну а вы? За версту видно — дворянин, батюшка, хоть и не богатый, а все ж помещик... Что ж вы сединам родительским уготовили, молодой человек?

Докумыга сказал громче, чем нужно:

— С родителями я порвал. Не приплетайте!

Подполковник внезапно вскинул голову:

— А из-за чего, позвольте спросить?

Докумыга вскочил, закричал, и голос сорвался:

— Чего вам надо от меня?

Подполковник словно не слышал. Не смотрел на Докумыгу, смотрел в папку. Продолжал:

— Да вы не беспокойтесь, голубь мой! Кстати, что это за девица с вами намедни гуляла?

Докумыга сжал зубы.

— Это моя невеста! Она тут ни причем! Клянусь вам!

Подполковник снова посмеялся, погрозил пальцем:

— А вот мы ее поспрошаем!

Докумыга вытер лицо.

— Прошу вас... она... она не должна...

— Боитесь, что невеста ваша узнает, что вы противу устоев восстали? Против государя своего?

— Да! Да!

— Да уж бог с вами! Не будем об этом. Девицу оставлю.— Приподнялся, уставился прямо в глаза Докумыге. — А человечка вы мне за это дайте!

— Какого... человека?

— Сами знаете! Где он? Адресок небось знаете?

Опять вскочил Докумыга.

— Вы... меня? Пытайте, если хотите!

— Да вы садитесь! Ну что он вам, этот человек? Выйдете отсюда и... забудете! А девицу оставлю. И все! И мило!

Докумыга сидел на стуле, согнувшись, закрыв лицо. Подполковник встал, обошел стол, наклонился над ним.

— Ай-яй! И чего мучиться, сомневаться? Чтобы покрасоваться перед шаромыжниками без роду, без племени? Ей-богу!

В приемной ротмистр фон-Гесберг беседовал с молодым, прилизанным, точно как он, помощником прокурора.

— ...Старый дуралей разводит там антимонии!

— Да, да! — горячо зашептал помощник.

К ним подбежал на носках дежурный надзиратель.

— Ваше благородие! Их высокоблагородие вас просят.

Фон-Гесберг усмехнулся, тронул пальцем пробор, пошел.

Подполковник был один в кабинете, шумно прихлебывал зельтерскую воду «газес», капелька текла по подбородку. Ротмистр брезгливо поморщился. Щелкнул каблуками.

— Что прикажете, господин подполковник? — Огляделся, со скрытой насмешкой: — Не вижу вашего «воспитанника», в камеру отправили или все же решили к нам?

Подполковник, сопя, оглядел фон-Гесберга. Промямлил:

— Отпустил с богом!.. — он полюбовался физиономией ротмистра.— Бежит теперь по улицам и ног под собой не чует... хотя, думается, не бежит, а плетется, сомнениями раздираемый, духом скорбный и желчью переполненный. Казнится небось, бедный, а деться-то куда? Только ко мне. Только я его и пойму...

Он даже вздохнул. Ротмистра затрясло от злости.

— А не бежит ли он, скорее всего, ваше высокоблагородие, к своим единомышленникам? Предупредить!

— Ан нет, Николай Карлыч, не предупредит.

— Да поймите вы... виноват, господин подполковник... Там его симпатии, а здесь, — ткнул пальцем в письменный стол — все, что они ненавидят! Вникните в психологию! Ведь он, прибежавши к своим, в грудь себя будет бить, каяться!

Глаза подполковника совсем пропали в щелочках припухших век.

— Вот именно, что психология... Убил бы он кого, покаялся бы, а в подлости нет, не будет каяться, дражайший Николай Карлыч! И ненавидеть будет не нас, а тех, кого губить будет! И чем больше погубит, тем больше возненавидит! До страсти, знаете ли! И себе в том оправдание найдет! Наши российские ведь как? Если уж твердый попался, так твердый, хоть кожу с него дери, а слабый ежели, так тоже без дна... Помните, говорил же я вам, что мне провокаторы вот как нужны!

— Так они провокатора вашего быстро разберут. «Слабый», сами говорите!

— Пусть и разберут! — подполковник добродушно кивает.— А оглядываться как начнут? А один другого бояться? Мало этого? Ведь они верой своей страшны! А мы эту веру помаленьку, помаленьку... Однако заболтались! Вы, ротмистр, вот

что... Вы наружное-то наблюдение снимите, чтоб не пугать до времени. А вот адресок у меня есть...

Он протянул листок фон-Гесбергу. Тот взял. Прочитал вслух:

— Костецкая, 31. Дядя Гриша!

Загубанский неторопливо шел по Костецкой, пыльной улице одесской окраины. Снова Молдаванка. Маленькие дома, пылкая жестикуляция у водоразборных колонок, вопли мальчишек, прыгающих друг через друга. Один из них заметил Загубанского, и в то же мгновение его окружили пять чертенят и запрыгали вокруг.

— Дядя, поиграй нам на скрипочке!!!

Просьба вызвана тем, что на Загубанском была темная, с обвисшими полями шляпа, вместо галстука — пышный, но обдерганный бант и в руках футляр большой скрипки, видимо, очень тяжелый.

— Где свадьба? Дядя, где свадьба? Побежим туда!

— Я бегать не могу! — серьезно сказал Загубанский. — У меня деревянные ноги...

— Ой, покажи!..

— Нельзя! — Загубанский сделал таинственное лицо.— Кто увидит мои ноги, пропал... — Мальчики затаили дыхание.—Глаза превратятся в пуговицы, и уже смотреть невозможно, только застегиваться!

— А потрогать? — и самый маленький протянул палец.

— Боже сохрани! Палец вырастет до земли и нельзя будет ковырять в носу!

Эта перспектива заставила отступить самых отчаянных. Они двигались за идущим Загубанским в молчании, как зачарованные. Разговаривая, Загубанский подмечал все. Номера домов, лица прохожих. Они выделялись, как отпечатки в мозгу, крупно. 25. 27. 29. Какая-то тень жалась за полуотворенной дверью. Загубанский не пропустил и ее. № 31. Двор за подворотней пуст, словно вымер. Загубанский прищурился, споткнулся и медленно прошел дальше. Еще один дом прошел, еще. Остановился. Мальчишки заглядывали ему в рот.

— Хотите покажу фокус? — Дружный вопль. — Стойте на этом месте, никуда не уходите. Я скоро вернусь...

Он быстро пошел вперед и свернул за первый же угол.

Георгий КАПРАЛОВ, Семен ТУМАНОВ

# ПРИ СОВСЕМ ДРУГИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ

## (НИКОЛАЙ БАУМАН)

**Почему Бауман?**
**Потому что подвиг перворазведчиков ленинской гвардии всегда будет для нас немеркнущей памятью, революционным заветом, примером «делать жизнь с кого».**
**Потому что история Баумана — это частица жизни передовой русской интеллигенции, которая всегда была с народом, с партией, поставившей себя на службу великой, благородной цели.**
**Какие исторические материалы использованы для создания сценария?**
**Труды В. И. Ленина и Г. В. Плеханова, документы партийных архивов, письма Баумана, мемуары его товарищей — старых большевиков, книги А. М. Горького, А. Н. Сереброва (Тихонова), воспоминания В. И. Качалова и множество других.**
**Бауман мечтал жить «при совсем других обстоятельствах», но был убит черносотенцем накануне революционного взрыва 1905 года...**
**Мы предлагаем на суд читателя несколько отрывков из первой половины сценария.**

**АВТОРЫ**

Метет, крутит поземка по белым русским просторам. Под стук колес мелькают телеграфные столбы. Бесконечными линиями тянутся провода.

Голос диктует:

— ...Срочно... Совершенно секретно.. Разыскиваемый Николай Бауман направился из Цюриха нелегально Россию... Примите меры ареста...

В извозчичьих санях едет по московской улице элегантный господин в шубе иностранного покроя. С любопытством посматривает на прохожих, проезжающие экипажи, витрины магазинов.

Откинув меховую полость, ловко выпрыгивает из саней и заходит в вестибюль гостиницы «Париж».

— Гуттен таг! —улыбаясь, говорит он.

Портье подбегает к стойке:

— Милости просим.

— Мне нужен номер.— У приезжего, как видно, хорошее настроение. Облокотясь о стойку, он беспечно и несколько бесцеремонно разглядывает находящихся в холле.

Пробежал лакей с водкой и закусками, прошла дама с собачкой, в глубоком кресле дремал с газетой на коленях поджарый господин. Рядом с ним за столиком трое деловых людей о чем-то спорили.

—Как прикажете записать?— обратился портье.

Приезжий, продолжая разглядывать вестибюль, громко, с немецкой твердостью в произношении ответил:

— Земпфег, Вильгельм Земпфег.

Дремавший господин вздрогнул, уставился на приезжего.

А тот, повернувшись к портье, протянул паспорт. Получив ключ от номера и щедро расплатившись с извозчиком, Вильгельм Земпфег в сопровождении швейцара, взявшего его чемодан и баул, пошел к лестнице. Поджарый господин внимательно читал газету.

На столе лежит телеграмма: «Узнал величайшим секретом Бауман уехал под именем Земпфега, проследить, но не арестовывать сразу, дабы не провалить источник. Гартинг».

Полковник Зубов взял папиросу, задумался.

Номер в гостинице. Бауман в шубе сидит на диване. От благополучного и веселого Земпфега нет и следа: лицо словно осунулось, устало опущены веки.

Бьют часы. Бауман открыл глаза, закурил, о чем-то напряженно размышляя, потом встал, подошел к окну. Начинало смеркаться. Шел снег.

Вдруг Бауман решительно сбросил шубу, снял пиджак и, поправив усики, легкой походкой вышел из номера.

В вестибюле гостиницы никого не было. Портье зажигал большие газовые лампы. Бауман, заложив руки в карманы брюк и что-то насвистывая, прошел через холл, открыл дверь и вышел на улицу.

Сразу же из-за занавески служебного помещения выскочил поджарый господин, за ним еще двое. В растерянности переглянулись, и поджарый бросился на улицу.

Но там Земпфега уже не было. Поджарый остановился как вкопанный, не зная, что делать. На противоположной стороне городовой, пытаясь согреться, толкался с двумя толстыми торговками.

— Городовой! Быстро! — крикнул поджарый.

Городовой побежал к гостинице.

— Руссише мороз! — раздался сзади поджарого спокойный голос.

Поджарый обернулся. Возле подъезда, потирая от холода руки, стоял Бауман.

— Карашо! — он улыбнулся поджарому, словно приглашая его разделить удовольствие от этого бодрящего морозца, и зашел обратно в гостиницу.

— Чего прикажете? — спросил шпика подбежавший городовой.

— Ничего! — поджарый пошел в подъезд.

— Куриная башка! — покачал головой городовой. — Зазря правительство беспокоишь! — Он плюнул и снова направился к торговкам.

Бауман стоял у стойки портье.

— Гебен зи мир, битте ейн билет фюр гросс театр ан дизер абенд!

Портье не понял, растерянно развел руками.

— Шаляпин, Шаляпин! — сказал Бауман.

— А-а! Шаляпин? Большой театр? Сейчас пошлем! — обрадовался портье и начал звонить по телефону.

Бауман с улыбочкой положил деньги на стойку и пошел к себе в номер.

...И снова элегантный, сверкающий спустился по лестнице, взял у портье билет и вышел на улицу.

Из-за занавески за ним наблюдал поджарый, он говорил по телефону:

— Только что уехал в Большой театр... Вещи все в нумере... слушаюсь...

...Номер Баумана. Медленно открылась дверь. Поджарый и еще один господин вошли в комнату, третий бесшумно прогуливался по коридору.

Поджарый и его помощник тщательно осматривали номер. Наклонились над чемоданом. Поджарый потрогал пальцем замок. Он, к его удивлению, щелкнул и открылся. Поджарый осторожно приподнял крышку. В чемодане лежал лист бумаги, на котором углем был нарисован кукиш.

Бауман в поношенном демисезонном пальто шел по бульвару. По аллеям прогуливались парочки, обольстительно улыбались девицы в мантильях. Пьяные купчики орали песни.

Но Бауман, казалось, не замечал всего этого. Перед ним все еще белело искаженное гримасой страдания и страха лицо Андрея.

В расстегнутой рубахе, в пиджаке внакидку, Андрей метался из угла в угол маленькой нищей комнатенки.

— Душевные муки достигали такой силы — он говорил, все время хватая себя за шею, словно снимая с нее какую-то невидимую петлю, — что я бился головой о стену, щипал себя... Как ни трудно признаться, но я молился... Я надломился. Я был революционером до ареста... Я не могу больше сидеть в тюрьме... Без воздуха, без любви... Тупеть и тупеть... Тебе нельзя, Николай, у меня оставаться. За домом может быть слежка.. Уходи, Николай...

На вешалке висело старенькое демисезонное пальто. Бауман снял с себя шубу и повесил ее на вешалку.

— Хорошо, я ухожу,— сказал он.

Обгоняя пешеходов, Бауман перешел улицу.

У дома № 4 по Каретному ряду он замедлил шаг. Остановился у водосточной трубы, делая вид, что зашнуровывает ботинок. Незаметно отколупнул от дома кусок штукатурки, начертил на трубе два креста и быстро пошел дальше.

Наступила ночь. Прохожих становилось все меньше и меньше. Пальтишко плохо согревало. Бауман устал.

Он свернул в безлюдный темный переулок. Остановился напротив старенького двухэтажного домика.

Свет в доме был погашен.

Подумав, Бауман направился было к домику, но в это время в конце пере ка неожиданно появился дворник. Бауман отскочил назад, прижался к стене.

Дворник заметил это и поспешил к нему.

Бауман, мгновенно что-то решив, тоже пошел ему навстречу. Поравнявшись с дворником, властно сказал:

— Проходи мимо, болван! За углом встретимся!

Дворник опешил. Бауман, не останавливаясь, прошел мимо.

Дворник завернул за угол, потом еще за один и, не выдержав, побежал. Но за следующим углом его ждал Бауман.

— Все спокойно?

— Так точно! — отрапортовал дворник.— Как засаду сняли, только ваши раза два наведывались.

— Понятно.

Бауман поправил шарф, потер уши.
— Мороз.
— Крепчает,— согласился дворник.— А на вас, я гляжу, одежонка не по сезону.
— Служба.
— Это я сразу сообразил.
— Послушай,—Бауман взял дворника под руку,— как ты думаешь, где бы нам с тобой смозговать по рюмочке для обогрева, а?
— Благодарю, непьющий я и некурящий. А вы, если желаете, то есть тут один подвальчик, — дворник замялся,— без вывески, значит, там и водкой угощают.
— Далеко?
— Да рядом.
Дворник, а за ним и Бауман пролезли через дыру в заборе и попали на темный грязный двор. Спустились на несколько ступенек в подвал. Дворник громко постучал в дверь. Сначала кулаком, потом ногой.
— Тихо! Тихо!— раздался хриплый женский голос.
— Открывай, Кукина,— крикнул дворник.— Гости пришли.
— Нету, не принимаем нынче,— ответили из-за двери.
— Да ты открой! Это я, Захарыч.
Женщина несколько раз чертыхнулась, лязгнул замок, дверь открылась.
— Быстрее заходите, не остужайте дом, — проворчала Кукина.
Бауман и Захарыч прошли в прихожую.
— Здорово живем, Петровна. Вот господину водочки надо для обогрева.
Петровна недоверчиво посмотрела на Баумана.
— Водку дам, а другого не будет.
— Это чего ж так?— усмехнулся Захарыч.
— Забастовка. Девки мои бастуют. Проходите в залу.
Бауман подошел к печке. Стал отогревать руки. Петровна накрыла на стол.
— Эльза! — крикнула она в соседнюю комнату.— Неси закуски.
Вышла Эльза — здоровенная рябая девка, в рубашке и валенках, швырнула на стол блюдо с селедкой, картошкой и огурцами.
— Чего выкобениваешься?— заворчала Петровна.
— Иди, ты... — огрызнулась Эльза, громко зевнула и вышла из комнаты.
— Видали? И никакой управы нету! Гибнет, гибнет государство. С двух сторон растаскивают. Прошу, садитесь.
— Это кто же растаскивает?— спросил Захарыч, подсаживаясь к столу.
Петровна налила две рюмки — себе и Бауману.
— Кто, кто? Министры да революционеры. От них вся погибель.
— Это так,— согласился Бауман, чокнулся с Петровной. — Вот царь наш...
— Царя нашего, милый человек, охмурили,— прервала его Кукина.— Разве он знает, как народ живет? Он, поди, и газет-то не читает, все министров своих слушает, а те гребут...
— Гребут, — кивнул Бауман. — Про изюм слышали?
— Нет.
Бауман понизил голос:
— Греческая королева прислала корабль с изюмом...
— Ну?

— Вот те и ну! А где изюм? Нету! Министры порастащили...

— Господи! — покачала головой Петровна.

— Да, неспокойно в королевстве Датском,— Бауман с аппетитом ел картошку с огурцами.

— Про Датское не скажу. Не знаю, а у нас неспокойно, — вздохнул Захарыч.— Сегодня-то, поди, главный в Москве появился. Всех на ноги подняли.

— Кто появился? Откуда? — забеспокоилась Петровна.

— Из-за границы, революцию делать.

— Господи! Так что ж его не схватят.

Захарыч улыбнулся:

— Вот дура баба. Попробуй схвати.

— Господи! — перекрестилась Петровна.— Что ж теперь будет?

— Революция,— ответил Бауман.

— Эх, правительство у нас некудышное,— вздохнула Петровна.— Одного поймать не могут.

— Не шуми,— прервал ее Захарыч.—И правительство не хай при мне. Я обязан тебя пресечь.

— Я те пресеку! Ты у меня каждый месяц трешку получаешь? Получаешь. Значит, слушай, чем я недовольна.

— Да поймают его. Сама посуди. Куда ему деваться? Вокзалы все перекрыты, гостиницы, трактиры полны филеров, и на улице ночь, каждый прохожий заметен, верно я говорю? — обратился Захарыч к Бауману.

— Точно,— подтвердил Бауман, — деваться ему некуда.

Кабинет полковника Зотова. На столе стоят самовар, два стакана. Жандармский офицер Котов сидит в кресле, читает «Искру». Зотов бесшумно ходит по ковру.

— Нам совершенно нестрашны, — говорит он,— все эти выступления рабочих. Им всегда можно бросить какую-нибудь подачку, и они успокоятся. И нам также нестрашна противуправительственная болтовня интеллигентов на разных там журфиксах. Пусть забавляются! Но слияние интеллигенции, которая несет революционные идеи, с рабочим классом, который охотно воспринимает эти идеи, смертельно опасно! Разъединить! Вернее, натравить рабочую массу на интеллигенцию — вот в чем наша задача!

Зотов присел к столу, допил чай. Вошел дежурный офицер.

— Новости? — спрашивает Зотов.

— Пока никаких. Розыск продолжается.

Зотов стал одеваться. Котов подал ему шинель.

— Будут новости — немедленно звонить. Буду спать — разбудить.

— Слушаюсь! — дежурный вышел из кабинета.

Котов пожал руку Зотову, потом спросил:

— Василий Сергеевич, а к какому лагерю вы нас с вами причисляете? К интеллигенции или... Кто мы?

— Мы с вами, Евгений Николаевич, цепные псы самодержавия! Кажется, так назвал нас... товарищ Ленин? Будьте здоровы.— Зотов вышел из кабинета.

Котов расстегнул китель, погасил верхний свет, достал из шкафа брошюры Плеханова и Ленина, лег на диван и стал читать.

...Часы бьют двенадцать раз. Заиграл оркестр. Кто-то крикнул «ура». К потолку взлетели воздушные шары с надписью «С новым 1904 годом!».

Новогодний капустник в Художественном театре. Фойе украшены китайскими фонариками, разноцветными лентами, гирляндами. Кружатся пары в вальсе.

В верхнем фойе — молодежь: пьют шампанское, поют студенческие песни и под завывание гребешков отплясывают танец индейцев.

У окна идет жаркий спор.

— Чушь свинячья!— говорит, размахивая руками, худощавый юноша.— Это легкомысленно: бросать сцену, губить свой талант...

— Ну, поймите! Я не могу иначе! — перебивает его Нина, юная студийка Художественного театра.— Кругом столько горя, несправедливости! Пускай меня преследуют шпики, сажают в казематы, пытают — я готова!

— Нет, Нина,— заговорил второй юноша,— ты не права! Разве с этой сцены не звучат благородные призывы к справедливости? И разве не может артист быть и революционером?

— Господа,— сказал проходивший мимо мужчина.— Вы очень громко делаете революцию. Это небезопасно.

Спорящие перешли на шепот.

Среди гостей ходит, кого-то разыскивая, молодой офицер. В толпе танцующих он видит артистку Художественного театра Марию Федоровну Андрееву. Обнаженная до плеча ее рука в белой бальной перчатке лежит на локте партнера. Офицер ревниво наблюдает за Марией Федоровной.

К подъезду театра подошла Саша. Стряхнув снег с шапочки, вошла в вестибюль.

— Мне надо увидеть артистку Андрееву Марию Федоровну,— сказала Саша контролеру.

— Да, да, они говорили про вас, прошу, барышня.

Саша сняла шубку.

Репетиционная театра. Бауман в элегантном костюме полулежит на диване. Илья Сац сидит за роялем. Какая-то еще неясная мелодия тревожит его, но она все время ускользает, а он пытается поймать ее осторожными беглыми пальцами.

Качалов в театральном костюме подгримировывается у зеркала.

— Вот, например, что вымарано в «Мещанах»,— говорит он, поворачиваясь к Бауману.— «Не по росту порядочных людей сделала жизнь»... «Хозяин тот, кто трудится...» Или вот! «Лучше пить водку, чем кровь людей... тем паче, что кровь теперешних людей жидка, скверна и безвкусна... Здоровой, вкусной крови осталось мало,— всю высосали...»

— Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!— Бауман покрутил головой от удовольствия.

— Пушкина тоже Николай за ребро вешал. А теперь и нас с Горьким на крючке держат...— сказал Качалов.

— Ну, ловкая рыбка всегда с крючка сорвется...

— Не скажите! Ведь страж закона с неусыпной тетрадочкой на спектакле в зале сидит... А у актера-то именно эти, вымаранные цензорским карандашом, фразы на языке вертятся. Ради них, может, и вся роль существует, и они сами просятся: скажи, скажи... А цензор тебе из зала как бы знак подает: не смей, не смей!..

— Вы знаете,— Бауман тоже встал,— как один великий немец... Маркс... назвал прусскую королевскую цензуру?

— Про Маркса слышал, но читать не приходилось,— признался Качалов.

— Он сказал, что это невольный крик нечистой совести политиканствующей клики.

— Ну, крикнуть-то они боятся,— усмехнулся Качалов.— Даже в спор вступить не смеют. Просто затыкают тебе рот.

Сац уже давно перестал играть и напряженно слушал. Глаза его расширились.

— Послушайте,—сказал он шепотом.—Я прочту вам новое стихотворение Федора Соллогуба.— И, изредка беря отдельные аккорды на рояле, он продекламировал:

В село из леса она пришла —
Она стучала, она звала.
Ее страшила ночная тьма,
Но не пускали ее в дома.
И долго, долго брела она,
И темной ночью была одна,
И не пускали ее в дома,
И угрожала ночная тьма.
Когда ж, ликуя, заря взошла,
Она упала — и умерла...

Сац снял руки с рояля и несколько секунд сидел молча.

Бауман и Качалов тоже молчали.

— Ну как?— едва выдохнул Сац.

— Очень страшно,— в тон ему ответил шепотом Бауман и засмеялся.

— Мурашки по коже...— пробасил Качалов.

— Свинство!— взвился вдруг Сац.— Издеваетесь? Вы оба ни черта не понимаете поэзии, вы бездарны!

— Погоди, погоди!— растерялся Качалов.

В это время в дверях появились Саша и Андреева.

Бауман, увидев Сашу, вскочил с дивана.

— Грач!— и они бросились друг другу в объятия.

— Знакомьтесь,— сказала Андреева,— товарищ Александра.

Качалов протянул руку:

— Качалов.

Протянул руку Сац:

— Сац... Пойдем, Вася, я хочу закончить свою мысль.

— Не опоздайте на капустник,— улыбнулась Андреева, уходя.

Все вышли.

Саша снова обняла Баумана, поцеловала.

— Рассказывай, когда приехал, с чем?

— Приехал от Ленина, как уполномоченный ЦК. Что в Москве?

— Плохо, Грач. Повальные аресты. Провал за провалом...

— Что в комитете?

— Непрерывные споры. Мы фактически бездействуем. Ты где устроился? В Москве сейчас очень опасно.

В фойе прозвонил третий звонок.

— Обо мне потом. Пойдем в зал, в антракте обо всем договоримся. А пока переложи к себе,— Бауман передал ей несколько свернутых в трубочку листков. Саша положила их за подкладку сумочки...

...Грянул оркестр.

На сцене четыре «венские гризетки» — Москин, Грибунин, Лужский и Климов — танцуют и поют пикантный квартет на невероятные по глупости слова:

Их бин цу мир хераус,
Их хабе оффенбах,
Цу мир шпацирен хаус,
Херр гансен миттеншвах!

В зал, осыпанная конфетти, в лентах серпантина, входит Саша. Рядом с ней Бауман, на лице у него смешная картонная маска.

А в это время на сцену выкатывают огромную пушку. Выходит маленький Сулержицкий в какой-то непонятной «иностранной» форме из кожи и клеенки.

— Тел ми уайт,— говорит Сулержицкий.

Переводчик объясняет:

— Он говорит, что впервые в мире предпринимается полет на Марс.

— Гуд монинг, гуд монинг,— бормочет Сулержицкий.

— Он говорит,— «переводит» переводчик,— что в пушку заложены шестнадцать пудов пороху.

— Мек моней пиплс!— выкрикивает Сулержицкий.

— Он говорит,— разъясняет переводчик,— что во избежание сильного трения при посадке на Марс будет применен специальный состав.

— Черри бренди!— выкрикивает Сулержицкий.

Переводчик качает головой:

— На русский не переводится.

— Сенкью вери мач!— заключает Сулержицкий.

— Как сказал Шекспир,— торжественно провозглашает переводчик,— безумству храбрых поем мы песню...

К столику, где сидят Андреева и молодой офицер, подходит капельдинер и подает офицеру записку. Тот прочел, сморщился.

— Пардон, меня просят к телефону,— сказал он шепотом и вышел из зала. Андреева забеспокоилась. Нашла глазами Сашу с Бауманом, кивнула им.

На сцене появилась жена «англичанина». Происходит трогательное прощание. К бесстрашному офицеру подходят Качалов и Грибунин, одетые в какие-то невообразимо пестрые причудливые одежды. Они только что прочистили пушку, смазали ее маслом, а теперь из небольших масленок от швейной машины прыскают масло на клеенчатую одежду путешественника. Потом «англичанина» подымают к жерлу пушки, он скользит и скрывается в нем.

Артиллеристы закладывают пыжи, заколачивают их потуже, всыпают порох, зажигают фитиль на длинной палке и с большими предосторожностями, на расстоянии поджигают заряд...

Публика в волнении. Дамы затыкают уши...

К Андреевой возвращается офицер. Она вопросительно смотрит на него.

— Извините, очередная фантазия начальства.

Фитиль догорает, и раздается слабый звук детской хлопушки. Все в зале оборачиваются. На верхнем ярусе установлен обруч, обтянутый папиросной бумагой. Круг прорывается, и в отверстии показывается фигура бравого марсианина Сулержицкого. Военный оркестр играет торжественный туш.

В фойе начались танцы. Бауман, отличный танцор, подхватил Сашу и закружил ее. Рядом танцует Андреева. Кавалеры меняют дам. Андреева кружится с Бауманом.

— Зайдите в гримерную к Качалову,— шепчет она.

Бауман кивнул. Вальс звучит все стремительнее. Пары кружатся все быстрее и быстрее. Многие не выдерживают, отходят к стенке.

А Бауман под аплодисменты публики выкидывает забавные кренделя, дурачится.

Гримерная Качалова.

— Может, мне и показалось,— говорит взволнованно Андреева.— В вестибюле толкутся какие-то люди, и мой поклонник ведет себя довольно странно...

— При выходе могут устроить проверку...— Качалов сидит у зеркала, снимает грим. На диване — Илья Сац.

— Что же делать?— спрашивает он.

— Думаю, рисковать не стоит.

В гримерную вошел Бауман. Он очень серьезен.

— Что-нибудь случилось?

У всех подъездов Художественного театра прогуливаются какие-то подозрительные субъекты в штатском. Среди них поджарый, который был в гостинице «Париж». Здесь же двое жандармов. На противоположной стороне улицы вереница извозчиков.

Вдруг сбоку, где актерский вход, раздаются громкие голоса. Из двери на улицу выходит процессия: впереди с нацепленной бородой Илья Сац. Он пронзительно играет на флейте какой-то восточный марш. За ним в окружении молодежи появляется Качалов с огромным красным носом. Рядом с Качаловым Бауман. Под гримом его не узнать.

— Дорогу артисту Качалову!— кричит молодежь.

— Извозчика для Качалова!— выкрикивает Бауман.

Подъезжает извозчик. Молодежь подхватывает Качалова на руки и несет к саням.

Пока Бауман усаживается, Качалов достает бутылку шампанского, отдает ее близстоящему жандарму.

— На-ка, приятель, выпей за искусство!

— К цыганам, к «Яру»,— кричит Бауман, обнимая за талию сидящую рядом студийку Нину.

Качалов уселся в сани. Сац примостился с извозчиком. Флейта заиграла громче. Сани отъехали. Молодежь, запев песню, вернулась в театр.

В квартире Качалова. Не раздеваясь, прямо в шубах, приехавшие заходят в гостиную. Качалов идет к буфету.

— Шампанского!

— Вася, хватит. Я не дойду до дому!— говорит Сац.

— А ты никуда и не пойдешь. Будешь спать на диване! По такому случаю — грех не выпить!

— По какому случаю?— спрашивает Нина.— Я ничего не пойму. Зачем мы приехали к вам?

— Пить шампанское! Ну,— обратился Качалов к Бауману,— за вашу удачу...

— Иван Сергеевич,— подсказал Бауман. Он подошел к столу.

— Совершенно верно! Иван Сергеевич!— гости и хозяин чокнулись. Выпили.

— Кстати, Иван Сергеевич, обратите внимание на эту девушку! Талантливая актриса, душевный человек и, скажу по секрету, страшная революционерка, мечтает убить бомбой какого-нибудь министра. Иван Сергеевич, у вас нет случайно лишней бомбы?

— Лишней бомбы?— Бауман начал шарить по карманам.— Где-то, помнится, была...

— Да будет вам. Я пойду,— смущенная Нина пошла к двери. Качалов ее остановил.

— Куда? Сейчас ужинать будем.

— Нет, нет, мне пора. Дома будут беспокоиться.

— Тогда минуту, я умоюсь и провожу вас... Одна не пойдете.

— Пойду! До свидания.

У подъезда Художественного театра стоит одинокий извозчик. Публика разошлась. Огни погашены. Из подъезда выходит Андреева. Направляется к саням.

— Мария Федоровна,— окликает ее молодой офицер.

— Как вы меня испугали,— рассердилась Андреева.

— Я дожидался вас, чтобы пожелать спокойной ночи.

— Чудак человек. И из-за этого стоило мерзнуть!— Она протянула ему руку. Он поцеловал, потом посмотрел ей в лицо.

— Я всегда знал, что вы очаровательная женщина, но я не знал, что вы такая опасная!

Андреева насторожилась:

— Вы очень любезны, но я не вполне вас понимаю.

Офицер помолчал, потом сказал вполголоса:

— Стало известно, что вы скрываете опасного государственного преступника. Могут быть неприятности для вас и для театра... Верьте мне... Прошу вас!— сказал он совсем тихо и, звякнув шпорами, откланялся.

Андреева, о чем-то думая, смотрела ему вслед, потом поспешно села в сани:

— Василий Кузьмич, сначала на Спиридоньевку, а потом домой...

Нина выходит из дома Качалова, идет по улице.

Пересекает бульвар. Сзади послышались шаги. Нина обернулась.

За ней спешил огромный мужчина в полушубке.

Нина ускорила шаг.

Мужчина не отставал.

Нина завернула в подворотню.

Пробежала двор, спряталась за выступ дома. Из подворотни вышел мужчина, огляделся, пошел в противоположную сторону. Нина выбежала из своего укрытия. Мужчина обернулся, заметил ее, бросился за нею.

Нина вбежала в парадное, задыхаясь, стала подниматься по лестнице. Остановилась на площадке, прислушалась. Мужчина тяжело ступал по ступенькам. Нина пробежала еще два этажа. Нервно нажала кнопку звонка. Мужчина появился на той же площадке, остановился.

— Что вам надо?— срывающимся голосом спросила Нина.

— Все в порядке, барышня, я могу идти?

— Кто вы такой?— она почти закричала.

— А я дворником у Качалова, Василий Иванович велели проводить вас.

На столе горит свеча, лежит конверт. Адрес написан по-немецки: «Качалову, Каретный ряд, дом 4. Россия». Руки вскрывают конверт, осторожно вынимают бумагу, исписанную ровным почерком, и подносят ее к пламени свечи. Между строками появляются слова: «Перед ЦК стоит дилемма — или сдать все меньшинству и уйти оплеванными, оклеветанными, или немедля созвать съезд...»

В передней раздался звонок. Хлопнула дверь. Бауман спрятал письмо, погасил свечу. В дверь постучали.

Вошла горничная Качалова.

— Вас спрашивают.

— Кто?

В комнату вошел в шубе плотный мужчина с раскосыми глазами.

— Хорошо, что застал. Я от Марии Федоровны. Вас проследила полиция.

Бауман из кармана брюк достал пистолет. Мужчина усмехнулся:

— Надеюсь, до этого не дойдет. Одевайтесь,— он протянул привезенную с собой шубу и цилиндр.— Вам переодеться. Поживете у меня. Там вас сам черт не найдет.

Бауман стал одеваться. Приезжий, сощурив глаза, смотрел на него.

— Вас величать, кажется, Иваном Сергеевичем?

— Да.

Мужчина протянул Бауману руку:

— Морозов, Савва Тимофеевич, миллионер-фабрикант. Будем знакомы.

По московским улицам мчится морозовский рысак в английской упряжке. Чопорный кучер торжественно восседает на козлах. В санях под медвежьей полостью сидит человек в бобрах, с высоко поднятым воротником. Савва обнимает его за талию.

Полиция на перекрестках подобострастно козыряет рысаку и седокам.

Проезжают мимо церквушки. Там небольшая толпа, но не тихая, богомольная, а чем-то возбужденная, шумная.

— Видно, чего-то не поделили,— поворачивается к седокам кучер.

Возле моста снова толпа. Савва нахохлился. Сани проезжают мимо будки, где продаются газеты. Там тоже народ. Савва толкнул кучера:

— Стой! Сбегай-ка, узнай, Савелий, что там стряслось?

Кучер спрыгнул с козел. Где-то зазвонили колокола.

— Что такое?— Савва приподнялся.

Кучер бежал к саням, размахивая газетой:

— Савва Тимофеевич! Беда! Японцы напали! Война!

Савва схватил газету:

— Этого только не хватало!

Зимнее утро. Еще темно. Где-то вдалеке гудит фабричный гудок. По не очищенным от снега улицам к заводским воротам идут толпы рабочих. Из-за угла выходит Бауман. Он давно не брился, по одежде ничем не отличается от этого трудового люда.

Бауман идет не спеша, незаметно разглядывая попутчиков. Увидев пожилого рабочего, догнал его, пошел рядом.

— Здравствуй, Николаич,— тихо сказал он.

— Евграфыч!— рабочий изумленно остановился.— Ты?

— Здороваться-целоваться потом будем, поговорить надо,— полушепотом сказал Бауман.

— Понятно, пойдем за мной.

Бауман и Кудряшев идут по темному коридору со множеством дверей. У одной из них Кудряшев останавливается и отпирает замок.

— Значит так, я побегу до мастера, отпрошусь, а тебя, значит, пока запру.

— Беги.

Кудряшев впустил Баумана в каморку, а дверь снова запер на замок. Оглянувшись, быстро ушел.

Бауман снял шапку, расстегнул куртку, сел на топчан, достал папироску, закурил. За стенкой шла возня, слышались детские голоса.

— На го-ре сто-ит свинья, чур, не я!

— Не я! Не я!— закричало несколько голосов.

Что-то упало, кто-то заплакал.

— Давайте лучше в гости играть,— предложила девочка.

— Я буду дедом Шалаем!— закричал мальчик и запел:— Целый год жену ласкал.

— Погоди, Козел, надо все по порядку... Я буду стирать, а ты приходи с работы, как Егорка...

Бауман подошел к стене, посмотрел в щель: девочка, сгорбившись над помятым ведром, стирала тряпку. Между нарами, пошатываясь, как пьяный, шел мальчик. Он подошел к девочке, выбил ведро. Повалился на нары, задрал ногу и заорал:

— Дашка, паскуда, стаскивай сапоги.

Девочка покорно стала тянуть его за ботинок.

— Ишь, надрался, ирод,— пропищала она.

— Не гунди,— басом оборвал ее мальчишка,— ты постой десять часов, как я, у станка! У, старая, — мальчишка схватил ее за волосы, начал трепать. Девочка заплакала.

— Ты чего?— удивился мальчишка.— Мы же играем...

— Больно...

— Так неинтересно,— сказала другая девочка.— Айда на двор, там снег...

— Пошли,— протянул ей руку мальчишка.— В войну играть, ты будешь японец...

Все убежали, а девочка села на нары, запела.

Загремел замок, вошел Кудряшев, подсел к Бауману, достал кисет, стал свертывать цигарку.

— Рассказывай, как жизнь? Что делаете?— заговорил Бауман.

— Жизнь, спасибо вам, хреновая, а делать сейчас — ничего не делаем. Решили малость подождать... Осталось нас — раз, два и обчелся...

— Так надо новых людей привлекать.

— Не идут, боятся. Да и мы боимся расширяться, как бы на провокатора не наскочить, понял?

— Нет.

— Ну, конспирацию мы усилили.

— Это вы правильно сделали. Молодцы, конспирация — это вещь! Знаешь, Николаич, какой самый надежный вид конспирации?

— Ну?

— Ничегонеделанье. Не делай ничего, и ни один шпик, ни один провокатор не догадается, что ты революционер!

Николаич вскочил на ноги.

— Ладно,— сказал примирительно Бауман.— У меня к тебе дело: мне срочно надо найти связного. Хорошо бы молодого, толкового парня. У тебя нет никого на примете, а?

Кудряшев сидел хмурый. Молчал.

Вечерело. Бауман зашел в ворота морозовского особняка на Спиридоньевке. Дверь ему открыл Николай — высоченный черкес в папахе, с большим кинжалом.

В вестибюле черкес помог Бауману снять пальто.

— Чаю хотите?— Савва Морозов в жилетке и шлепанцах стоял на верху лестницы.

— С удовольствием. Только вот умоюсь.

Столовая в особняке. Стены выложены дубовой панелью. Большие готические окна. Мебель из дуба и красной кожи — простая и солидная. Савва наливает чай из самовара.

— Вы, я гляжу, ежедневно, словно на службу ходите.

— Приходится.

— Есть хотите? — Савва достал из кармана сверток.— Взял с собой завтрак, а поесть не успел. Закрутился,— он стал на бумаге нарезать колбасу. Потом спросил:— У вас деньги есть?

— Такой особняк построить не смогу,— улыбнулся Бауман.— Но мой отец довольно состоятельный человек.

— Он кто?

— Отличный деревообделочник, мастерскую имеет.

— Частная собственность. Понятно, значит, не любите его.

— Обожаю.

— А мать?

— Кто же не любит свою мать?

— Что, нет таких?

— Почему, попадаются выродки.

— Понятно. Вот я, например, ненавижу свою мать. Вы ешьте,— Савва пододвинул колбасу, сам взял бутерброд, начал с аппетитом есть.— Она меня ненормальным считает. Я построил помещение для Художественного театра — за это меня в сумасшедший дом! Как Фому Гордеева, читали? Живет в двадцати комнатах одна. Никого, кроме рогожских купцов, не принимает. В ванне не моется, электричества не имеет, боится. Образование и науку презирает, интеллигенцию ненавидит. Да что она,— Савва махнул рукой,— вы замечаете, как у нас на Руси не любят интеллигентов? Просто какую-то злобу питают,— Савва прошелся по комнате, сел на диван.— А у вас в рабочей партии, я смотрю, много интеллигентов. Это хорошо. А что вы с интеллигенцией после революции сделаете?

— Многие и лучшие пойдут с нами, как и сейчас идут.

— И не будет антагонизма между рабочим и интеллигентом?

— Не будет. Ведь интеллигент тоже живет своим трудом.

— Вы думаете, рабочему нужны духовные ценности?— Савва снова вскочил, зашагал по комнате.— Дай им волю — все разнесут! Им Художественный театр нужен? Третьяковка? Ваш Качалов? Дудки! Им своровать бы чего побольше, нажраться водки да наматериться вдоволь. Я их знаю. Я пытался по-хорошему. А им чем больше даешь, тем больше хотят.

— Это в вас заговорил капиталист. Все правильно. Вы их боитесь.

— Конечно, боюсь.

— А зачем же деньги на революцию даете? Помогаете нам? Меня прячете?

— Помогаю не потому, что люблю вас с Лениным. А потому, что строй наш ненавижу! Будь он трижды проклят! Вы посмотрите, что кругом делается! Беззаконие, рвачество, взяточничество! А кто у власти стоит? Пустые, бездарные люди! Есть у нас хоть одна личность? Во главе государства должны стоять поэты, такие, как Пушкин или Белинский! Вот почему я за революцию! Вот почему меня ваш Ленин интересует, верю ему. Личность чувствую. Не знаете — в шахматы играет он?

— Играет.

— Мыслит, как шахматист. В путанице социальных отношений разбирается так легко, как будто сам и создал ее.

— А он вами тоже интересовался.

— Правда?— Савва молча прошелся по комнате.— Да, Россию спасет только революция. Давайте чай пить,— он подошел к столу, снова начал жевать бутерброд.— А у вас есть какая-нибудь полезная профессия?

Бауман улыбнулся:

— Полезная? Есть. Я — ветеринарный врач.

— А я химик. В Англии учился. Собирался защищать в Кембридже диссертацию... Я специалист по краскам, патенты имею. Да вот... Надо отцовское дело продолжать. Мечтаю открыть исследовательский институт. Но не могу никого убедить. Не верят. А химия — это область чудес, в ней скрыто счастье человеческое, величайшие завоевания разума будут сделаны именно в этой области.

Пробили часы. В дверях показался черкес Николай.

— На сегодня — все! Спать надо,— приказал он.

Савва и Бауман встали.

— Заговорил я вас? Извините, знаете, иногда одному невтерпеж бывает. Извините.

— А у меня к вам просьба, Савва Тимофеевич.

— Пожалуйста.

— Вы, я слышал, завтра к себе в Орехово-Зуево собираетесь... Так не захватите ли меня с собой?

Савва насторожился:

— Ага, значит, уже и к моей фабрике подбираетесь. Так?

— Пока еще нет. Вы меня просто из города вывезите, а там я уже сам.

— Это, пожалуйста. Завтра в половине шестого прошу в сани.

Дача Бережного. Бауман сидит в качалке в почти пустой мансарде, где в углу свалена летняя плетеная мебель. Смеркается.

Бауман устало закрыл глаза, и сразу же послышался голос Ветрова.

— Мы не дети, Грач! — Ветров нервно ходит по комнате. Бауман за столом мрачно наблюдает за ним. В комнате много народа, собравшиеся разместились на подоконнике, на ящиках, а то и прямо на полу. — Мы отлично понимаем, что кроется за словами «партия», «дисциплина», «демократизм»! Ваш Ленин хочет получить право ЦК на роспуск и раскассирование местных комитетов, если там найдутся люди, недовольные или не согласные с вашей линией.

— Вы хотите обеспечить себе большинство,— заговорил студент в очках,— которое будет кричать вам «ура», одобрять все ваши удачные и неудачные действия...

— Вы хотите в партии установить диктатуру персидского шаха!— крикнула немолодая женщина.— Мы должны пресечь диктаторские замашки Ленина!

— Это бонапартизм!— отчеканил Ветров, останавливаясь перед Бауманом.

— В Екатеринославле,—медленно сказал Бауман, глядя в глаза Ветрову,— как вам известно, Виктор Ногин в подобной, если можно так выразиться, полемике пустил в ход палку.

— Он поколотил эсеров,— разъяснил, вскакивая, Волков.

— Что?— воскликнул Ветров.— Как вы смеете! Кто дал вам свободу так со мной...

— Совершенно верно,— перебил его Бауман.— Я запамятовал, что там, где начинается нос моего ближнего, кончается моя свобода размахивать руками. Но, повторяю, я считаю ниже своего достоинства отвечать на подобные обвинения. Мы заседаем уже пятый час и все это время слушаем совершенно безответственную чепуху о какой-то «беспартийной партии», бонапартизме. Но вот парадокс: обвиняя нас в бонапартизме — именно вы действуете, как узурпаторы. Вопреки решениям съезда, воле большинства, вы насильственно осуществляете свою линию. Хватит! Пока мы толчем воду в ступе, рыцари охранного отделения развращают, и довольно успешно, рабочую массу. Социал-демократическое движение в Москве находится в трагическом состоянии. Надо как можно скорее разворачивать работу, а не болтать. Поэтому я, как уполномоченный Центрального Комитета, требую, чтобы немедленно предоставили в распоряжение Северного бюро РСДРП все партийные средства, бумагу, типографию...

— Минуточку,— сказал Ветров.— Я хочу официально заявить, что никакому Северному бюро мы, меньшевики, подчиняться не желаем. Мы не признаем вас! Поэтому никаких партийных денег, бумаг, шрифта вы не получите.

— Ну что ж. Тогда мы просто все отберем.

— Попробуйте!— улыбнулся Ветров и закричал:— Вы понимаете, на что вы идете! Это же явный раскол! Самоубийство! Вы...

Скрипнула дверь. Все смолкли, насторожились. Виктор подбежал к двери, распахнул ее. В комнату вошел маленький мальчик — сын Бережного. Ни на кого не глядя, он забрал свой горшочек и вышел. Все рассмеялись.

— Он перебил вас, извините его, на очень интересном месте,— сказал Бауман.— Вы нам рассказывали о самоубийстве...

Ветров начал надевать пальто. Поднялись студент и пожилая женщина.

— Вы уходите?— спросил Бауман.

— Да. Мы уходим,— ответил Ветров.

— Тогда раз уж типографию не отдаете, оставьте нам хоть папиросы. Ведь нам надо еще поговорить, подумать, как разгромить вас.

Ветров подошел к двери, остановился:

— А Вы, Николай Эрнестович, не интеллигент!

...Бауман сидит в качалке. Совсем стемнело. Он встал, подошел к столу. Достал из пепельницы окурки, начал выковыривать из них табак. Скрутил из газеты цигарку, закурил... Послышался голос Волкова.

— Я иногда закрываю глаза и думаю,— сидя на подоконнике, говорит Волков. В комнате сидят Бауман, Елена, Александра,— может быть, происходящее в этой комнате не настоящее? Не делаем ли мы вид, что считаем себя главным штабом революции? Не обманываем ли мы друг друга, не тешим ли иллюзиями?

— А вы, Сергей Петрович, интеллигент!— весело говорит Бауман.

— Я, серьезно, не представляю, что делать, когда вокруг сильнейшие враги, трусость, измена, расколы, шатания, а нас небольшая горстка людей...

— Совершенно верно!— подхватил Бауман.— И все же мы первыми должны перейти в наступление. Надо начать агитацию за созыв Третьего съезда. Надо стягивать в Москву надежных людей. Вы, Елена Дмитриевна, и Вы, Сергей Петрович, поезжайте в Новгород, Псков, Тверь, Ригу. Восстанавливайте связи, разыскивайте технику, деньги, а я начну разворачиваться в Москве...

Бауман сидел за столом, курил. Вошел Виктор.

— Договорился с одним, за целковый довезет.

Бауман стал застегивать пальто.

— Дядя Коля, а типографию я разыщу.

— Как?

— Филеры находят же. А чем я хуже! Следить надо.

Телеграфный бланк:

«Жена разыскиваемого Николая Баумана Надежда Кузьмина поедет через три дня на Вержболово или Александрово. Ее необходимо филировать».

— Понятно?— спрашивает Зотов у стоящего перед его столом жандармского офицера с телеграммой в руках.

Бауман в изящном пальто и цилиндре, с тросточкой идет вдоль глухого забора. Увидав, что никого нет поблизости, заложил пальцы в рот и громко свистнул.

Из-за угла показался Виктор. Заметив человека в цилиндре, юркнул в переулок.

— Эй, Виктор!— крикнул Бауман.— Куда ты? Стой!

Виктор остановился. Удивленно разглядывая Баумана, пошел навстречу.

— Чего это ты разрядился, как аглицкий петух?

— Идя на свидание, и аглицкий петух чувствует себя королем. Жаль, цветов нету...

— Очень,— мрачно ответил Виктор.

— Пошли.

Они зашагали по железнодорожным путям.

Невдалеке стояло несколько санитарных вагонов. Из них выгружали раненых солдат.

Бауман посмотрел на часы.

— Немного рановато. Давай-ка обождем.

Бауман и Виктор сидят на груде досок.

— Дядя Коля, а твоя жена из каких, из народа или...
— Дворянка она...
— Богатая?
— Богатая.
Виктор сплюнул:
— А для чего тебе революция? Не пойму.
Бауман поглядел на товарища как-то сбоку, прищурился:
— Ты знаешь, я об этом тоже думаю: ну, зачем она мне? Для чего мыкаться по тюрьмам, ссылкам, жить по чужим паспортам, без жены...
Виктор смотрел недоверчиво и изумленно.
— Знаешь,— продолжал Бауман,— я совсем мальчонкой был... зимой... девчонку раздели, в мешок посадили, в руки — по метелке и опустили в трубу... сажу чистить... она как закричит с испугу... до сих пор ее крик слышу... будто меня самого в эту трубу опустили... Вот так-то... Зачем?.. Семь тысяч лет человечество пытается разобраться в жизни, что зло, а что добро...
— Почему семь тысяч?
— Это столько по Библии наша земля существует. Ты Библию читал?
— Я больше про разбойников люблю...
— И я люблю. Однако Библию почитай... любопытно.
Вдали прогудел паровоз.
— Пошли. Пора.
— Может, я один встречу?— предложил Виктор.— Там филеров полно...
— До чего же ты скучный человек!— рассердился Бауман.
Они пролезли под вагонами, подошли к платформе.
— Не спутай. У нее в правой руке будет зеленая коробка для шляпы...

Комната Баумана.
— Мало ли что могло случиться, Надя могла заболеть,— Саша старается говорить спокойно. Могла просто опоздать на поезд. Зачем же предполагать худшее?
— К сожалению, мы обязаны всегда предполагать худшее.— Бауман подошел к столу, стал открывать бутылку с вином.— А ты, Саша, когда-нибудь задумывалась, сколько живут на свободе нелегальные?
— Сколько?
— В среднем не больше пяти-шести месяцев. Конечно, одни проваливаются раньше, другие позже, но все мы в конечном счете попадаем в тюрьму! Так что хочешь-не хочешь, а думать приходится...
Раздался звонок. Бауман, переглянувшись с Сашей, пошел открывать дверь.
На пороге стоял Волков.
— Сергей Петрович!— Бауман обнял его.— Откуда, когда? Вы раздевайтесь.
— Из Пскова. Был в Новгороде, Порхове...
— Как там?
— Плоховато, как и везде. А у вас — типография?!
— Типография!— не без гордости сказал Бауман.— Проходите, садитесь.
Волков присел к столу.
— Пьянствуете?
— С горя,— вздохнул Бауман. Он налил рюмку Волкову.— За ваш приезд.

Чокнулись, выпили.

— Расскажите про типографию, где же вы шрифт достали?

— Экспроприировали меньшевиков,— оживился Бауман.— Почти два месяца следили за ними, выслеживали. Законспирировались они отлично! Этому у них учиться надо. Молодцы! И вот стало ясно, что типография у них где-то на Плющихе. А где — не поймем. Обшарили все переулки, все дворы — ни черта нет! И решили уже от отчаяния как-то ночью еще поискать.

...Ночь. Из темноты появились Бауман, Кудряшев и Виктор. Озираясь, вошли во двор. Кругом ни души. Тишина.

Обошли, присматриваясь и прислушиваясь, все углы.

— А там смотрел?— спросил Кудряшев Виктора, показывая на деревянную лестницу в глубине двора, ведущую на второй этаж.

Виктор махнул рукой.

— Сходи, не ленись!

Виктор нехотя пошел к лестнице, стал подниматься по ступеням. На площадке остановился. На одной из дверей висел огромный амбарный замок. Виктор дернул его, и сразу же раздался отчаянный, дикий гогот. Виктор стремглав скатился по лестнице. Подбежал к Бауману и Кудряшеву.

— Во, напугали!— отдуваясь, сказал он.— Думал, сердце лопнет.

— Кто напугал?

— Да гуси. Айда отсюда. А то еще за воров примут.

Осторожно вышли в переулок. Бауман, о чем-то думая, остановился.

— Ты чего, дядя Коля?— спросил Виктор.

— Гуси, говоришь? На втором этаже? А не странно ли это? Ведь гуси в свое время Рим спасли.

— Как спасли?

— Стражу разбудили, когда враг подкрался. А ну, пошли обратно.

Они вернулись во двор. Виктор схватил Баумана за руку.

— Стой! Видишь — люди.

По лестнице, по которой только что бегал Виктор, спустился мужчина. Огляделся, тихо свистнул. Сверху сбежали еще трое и, торопясь, перелезли через забор.

— Драпают, что ли?— прошептал Виктор.

— Тихо!— Бауман зажал ему рот.— Это они от нас. За шпиков приняли. Пошли.

Виктор обогнал всех, вбежал наверх, скрылся за дверью. Гуси снова загоготали.

Виктор стремительно вернулся, радостно зашептал:

— Типография! Шрифт! И никого нет!

...По улице, еле передвигая ноги и поддерживая друг друга, шли Бауман, Кудряшев и Виктор.

— Ведь надо так налакаться! Скоты!— скривился проходивший мимо господин.

— И городового поблизости нет,— говорит его спутница.— Их всегда нет, когда надо!

Бауман и его спутники зашли в дом на Красносельской улице.

Едва ввалившись в комнату, они тут же все трое сели прямо на пол. Стали стаскивать сапоги. Из брючин посыпался шрифт. А три товарища отдувались и хохотали...

...Смеется Волков.

— Так через весь город и пронесли,— заканчивает свой рассказ Бауман.

— А где установили типографию?— спрашивает Волков.

— Я думаю, Сергей Петрович, вам пока не стоит знать, где она.

— Да, да, конечно... Я понимаю.

— Сейчас, как никогда, надо быть осторожными. Кстати, если на окне будет стоять эта кукла, ко мне ни в коем случае не заходить.

У распятия, что стоит в углу большой, но бедной комнаты, застыла фея Раутенделейн. Ее длинные, почти до колен волосы распущены. Она смотрит куда-то за кадр.

— Он жив, он жив! О, милый! Генрих! Генрих!— восклицает женский голос.

Раутенделейн, не отрываясь, смотрит все туда же...

Раздаются аплодисменты. Медленно ползет с двух сторон занавес с эмблемой чайки...

Андреева в гриме Раутенделейн идет по коридору.

Капельдинер протягивает огромный букет цветов.

— От кого?

— От благодарных, как всегда.

— Василий Василич, голубчик, поставь их в фойе, пусть всем будет приятно.— Андреева входит в свою артистическую уборную.

Там в кресле сидит Бауман.

— Как вы сюда попали?— оторопела Мария Федоровна.— Посторонних у нас не пускают.

— Секрет фирмы.— Он поцеловал ей руку.— Достали?

Андреева села к зеркалу, устало опустила голову.

— Нет.

— Мария Федоровна, вы нас просто режете. У нас нет ни копейки. Не на что купить даже бумаги. Деньги нужны срочно и много...

— Срочно и много...— повторила Андреева.— Я понимаю... А вот вы, понимаете, что революцию делают люди? Живые и с нервами... вы знаете только одно: надо, надо, надо... А мне через пять минут на сцену надо, после спектакля гостей принимать, улыбаться надо, потом вам деньги доставать, концерт организовывать надо, надо, надо...— Она замолчала.

В дверь постучали.

— Нельзя. Я раздета,— Андреева подбежала к двери, набросила крючок.

— Станиславский просили после спектакля зайти к нему,— раздался голос.

— Обязательно. Спасибо... Тоже вроде вас: надо и надо...

— А что делать, действительно надо!

Андреева помолчала.

— Да, надо. И вот я решила разрубить этот гордиев узел...— она посмотрела на Баумана.— Я развожусь с мужем, выхожу за Пешкова...

— За Горького?— Бауман встал.

— Да, за Горького, и ухожу из театра... Да, как это ни тяжело, ни больно, ни страшно, ухожу... А теперь мне надо поправить грим, оставьте меня...

Прозвенел звонок.

Бауман у двери остановился.

— Что еще... надо?— спросила устало Андреева.

— Вы, Мария Федоровна, настоящий большой человек.

— Нет, я просто глупая русская баба...— сказала она и заплакала.

День. По улице идет Бауман. Он сосредоточен, внимательно поглядывает по сторонам. Мальчишка протягивает ему газету. Просит милостыню раненый солдат.

Сзади послышался окрик:

— Господин!

— Кажется, вас кличут,— говорит идущий навстречу прохожий.

Бауман, не обернувшись, ускоряет шаг.

Но сзади все громче слышится топот бегущих ног. Бауман резко оборачивается. К нему бежит Надя.

Бауман бросается ей навстречу.

— Надя!— он обнял ее, целует.

Вокруг них начинают останавливаться прохожие.

Надежда крепко прижалась к щеке мужа и шепотом спросила:

— Как тебя сейчас звать?

— Трофимом,— прошептал Бауман.

— Троша! Родной мой!— нарочито громко восклицает Надежда.— Как ты похудел...

— Ничего, ничего. — Он взял ее под руку, завел в первый попавшийся подъезд.

Убедившись, что там никого нет, снова обнял.

— Что случилось? Почему ты не приехала?

— Долго рассказывать. За мной хвосты увязались. Вижу — следят, пришлось с поезда на поезд пересаживаться...

— Ты когда приехала?

— Пять дней назад...

— Что же ты эти дни делала?!

— Ходила по городу, тебя искала...

— Господи...

Наверху хлопнула дверь. Кто-то спускался по лестнице. Надежда подхватила Баумана под руку, и они чинно, не спеша стали подниматься по ступеням.

Мимо прошла дама с девочкой... Хлопнула внизу входная дверь. Надя и Николай постояли еще секунду в ожидании, прислушиваясь.

— Я привезла литературу, письма, деньги...— начала Надя.

— К черту деньги, письма!— яростно зашептал Бауман.— Надя!— и он опять стал ее целовать.

Квартира Баумана. Ночь. На подоконнике стоит кукла. Надежда привстала на постели, посмотрела на спящего мужа. Надела халат, прошлась, оглядела комнату. Подошла к шкафу, открыла дверцу. В шкафу висели женские платья, костюмы. Надя с удивлением стала раздвигать их, рассматривать. Сняла с вешалки костюм и вдруг увидела, что в шкафу нет задней стенки. Надя прошла через шкаф в соседнюю комнату. Нашарив спички, зажгла свет. В комнате стоял печатный станок, лежала стопками бумага, в кассах был разложен шрифт. Стараясь не испачкаться краской, Надежда уселась на высокий табурет, подвинула к себе кассу со шрифтом.

Бауман проснулся.

— Надя!— позвал он шепотом. Никто не отозвался. Вдруг что-то громко стукнуло за стеной. Бауман увидел открытый шкаф, вскочил с постели; бросился в типографию.

Надежда, перепачканная краской, что-то печатала.

— Ты что, очумела!— рассердился Бауман.

Надежда протянула мужу листовку. На ней было напечатано:

«Я тебя очень люблю!!!! Долой самодержавие!!!»

Бауман улыбнулся, сел рядом, обнял ее.

— Николай, ведь это же опасно держать у себя на нелегальной квартире типографию. По правилам конспирации...

— По правилам, Наденька, в России ни жить, ни работать нельзя.

Бауман закурил.

— Дай и мне закурить.— Она взяла папиросу, затянулась.

— Ты хоть бы рассказал, как твои дела? Что в Москве? Ленин на тебя сердится, почему не пишешь?

— Сердится? Не пишу! А что мне ему писать? Что? Жаловаться или хвалиться, что провал следует за провалом? Трудно сейчас в Москве. Когда-нибудь об этом времени напишут: «История рабочего движения в Москве есть история провалов»... Настоящих кадровых революционеров пересажали, не с кем работать... иногда охватывает отчаяние... Не могу так. Уж лучше бы провал...

— Что ты говоришь? Неужели пролетариат...

— Пролетариат тоже бывает разный. Здесь он развращен зубатовщиной, экономистами, охранкой... Попробуй заикнись: «Долой самодержавие!» Пожалуй, набьют морду да еще и потащат в полицию...

— Что-то ты преувеличиваешь...

— Да? Пойдем завтра со мной, послушаешь, о чем говорит «пролетариат».

— Устал ты. Отдохнуть тебе надо...

— Вот скоро арестуют, тогда и отдохну.



*Рукописи не возвращаются*

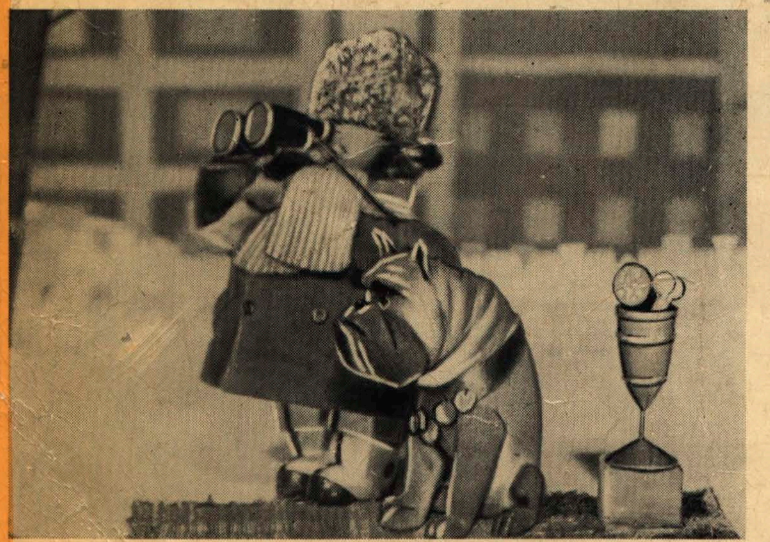
Издание Союза кинематографистов СССР
Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД 1-02-72
А10880. Подписано к печати 18/VIII 1967 года. Формат бумаги 82×108$^{1}/_{16}$
Печатных листов 9,75 (условных листов 15,9). Тираж 31 200 экз. Заказ 1961

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

*Цена 1 руб.*

«ТРЕУГОЛЬНИК».
Сценарий А. Айвазяна. Постановка Г. Маляна. Оператор С. Исраелян. «Арменфильм»
В ролях: Мишик Овсепян — Овик, Ф. Мкртчян — Гаспар

Индекс
70399



КАДРЫ
ИЗ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ФИЛЬМА
«ВАРЕЖКА»

Автор сценария Ж. Витензон. Режиссер Р. Качанов. Художник-постановщик А. Шварцман. Оператор И. Голомб. Композитор В. Гамалия. «Союзмультфильм», 1967

Картина удостоена одной из Главных премий за лучший фильм для юношества на Международном кинофестивале мультфильмов в г. Аннеси (Франция, 1967) и Серебряной медали на V Международном кинофестивале в Москве